LA DESTRUCCIÓN DE LA LITERATURA Y OTROS POEMAS GEORGE ORWELL



George Orwell



GEORGE ORWELL

LA DESTRUCCIÓN DE LA LITERATURA Y OTROS ENSAYOS



George Orwell

Nació en 1903 en la ciudad de Motihari, Bihar, India. Su verdadero nombre es Eric Arthur Blair. Además de su labor como periodista, se le reconoce como uno de los escritores más influyentes del siglo XX e iniciador de la literatura distópica. Fue cronista, crítico literario, novelista y también considerado uno de los más destacados ensayistas ingleses entre la década de 1930 y 1940.

En 1933, escribe su primer libro *Sin blanca en París y Londres.* Al año siguiente publica *Días en Birmania*, libro autobiográfico en el que cuenta tristes experiencias de la gente pobre. Esta y otras obras suyas llevan entre sus páginas el estilo crítico inigualable del autor; no obstante, sus creacionales más resaltantes son *Rebelión en la granja* (1945) y *1984* (1949), novelas alegóricas que logran con gran ingenio analizar, describir y denunciar los enredos políticos y sociales. Entre sus numerosos ensayos destacan «Un ahorcamiento» (1931), «Matar a un elefante» (1936) y «Una buena taza de té» (1946).

Fallece en 1955, en Londres, Inglaterra.

La destrucción de la literatura y otros ensayos
George Orwell

Juan Pablo de la Guerra de Urioste
Gerente de Educación y Deportes

Doris Renata Teodori de la Puente
Asesora de Educación

Alex Winder Alejandro Vargas
Jefe del Programa Lima Lee

Editor del programa Lima Lee: John Martínez Gonzáles
Selección de textos: María Grecia Rivera Carmona
Corrección de estilo: Claudia Daniela Bustamante Bustamante
Diagramación: Ambar Lizbeth Sánchez García
Concepto de portada: Melissa Pérez García

Editado por la Municipalidad de Lima

Jirón de la Unión 300, Lima

www.munlima.gob.pe

Lima, 2020

Presentación

La Municipalidad de Lima, a través del programa "Lima Lee", apunta a generar múltiples puentes para que el ciudadano acceda al libro y establezca, a partir de ello, una fructífera relación con el conocimiento, con la creatividad, con los valores y con el saber en general, que lo haga aún más sensible al rol que tiene con su entorno y con la sociedad.

La democratización del libro y lectura son temas primordiales de esta gestión municipal; con ello buscamos, en principio, confrontar las conocidas brechas que separan al potencial lector de la biblioteca física o virtual. Los tiempos actuales nos plantean nuevos retos, que estamos enfrentando hoy mismo como país, pero también oportunidades para lograr ese acercamiento anhelado con el libro que nos lleve a desterrar los bajísimos niveles de lectura que tiene nuestro país.

La pandemia del denominado Covid-19 nos plantea una reformulación de nuestros hábitos, pero, también, una revaloración de la vida misma como espacio de

interacción social y desarrollo personal; y la cultura de la mano con el libro y la lectura deben estar en esa agenda que tenemos todos en el futuro más cercano.

En ese sentido, en la línea editorial del programa, se elaboró la colección "Lima Lee", títulos con contenido amigable y cálido que permiten el encuentro con el conocimiento. Estos libros reúnen la literatura de autores peruanos y escritores universales.

El programa "Lima Lee" de la Municipalidad de Lima tiene el agrado de entregar estas publicaciones a los vecinos de la ciudad con la finalidad de fomentar ese maravilloso y gratificante encuentro con el libro y la buena lectura que nos hemos propuesto impulsar firmemente en el marco del Bicentenario de la Independencia del Perú.

Jorge Muñoz Wells
Alcalde de Lima

LA DESTRUCCIÓN
DE LA LITERATURA

Hace cosa de un año asistí a una reunión del PEN Club con ocasión del tercer centenario de la *Areopagítica* de Milton, un panfleto, conviene recordarlo, en defensa de la libertad de prensa. La famosa frase de Milton sobre el pecado de «asesinar» un libro estaba impresa en los folletos repartidos con motivo del encuentro.

Había cuatro oradores en la tribuna. Uno pronunció un discurso sobre la libertad de prensa, pero solo en relación con la India; otro afirmó, dubitativo y en términos muy generales, que la libertad era buena; un tercero atacó las leyes sobre la obscenidad en la literatura, y el cuarto dedicó la mayor parte de su discurso a defender las purgas rusas. Durante el debate posterior, unos cuantos volvieron sobre la cuestión de la obscenidad y las leyes que la prohíben, mientras que los demás se limitaron a alabar la Rusia soviética. La libertad moral —la libertad de abordar sin tapujos cuestiones sexuales en una obra impresa— parecía gozar de la aprobación general, pero nadie aludió a la libertad política. En aquella reunión de varios centenares de personas, de las que probablemente la mitad estaban directamente relacionadas con el oficio de escribir, no hubo una sola que se atreviera a señalar que la libertad de prensa, si es que significa algo, consiste en la

libertad de criticar y oponerse. Resulta muy significativo que ninguno de los oradores reprodujera la cita de la obra que supuestamente se estaba conmemorando, y tampoco se aludió a los muchos libros «asesinados» en nuestro país y en Estados Unidos durante la guerra. En conjunto, el encuentro fue una loa de la censura.

No tiene nada de sorprendente. En nuestra época, la libertad intelectual está siendo atacada por dos flancos. Por un lado, están sus enemigos teóricos, los apologistas del totalitarismo, y, por otro, sus enemigos más inmediatos, los monopolios y la burocracia. Cualquier escritor o periodista que quiera conservar su integridad se ve más frustrado por la deriva general de la sociedad que por una persecución activa. Tiene en contra la concentración de la prensa en las manos de unos pocos magnates; la tenaza del monopolio existente en la radio y las películas; las reticencias del público a gastar dinero en libros, lo cual obliga a casi todos los escritores a ganarse la vida con trabajos periodísticos; las injerencias de organismos como el Ministerio de Información y el British Council, que ayudan al escritor a tener un sustento, pero que también le hacen perder el tiempo y le dictan sus opiniones, así como el constante

ambiente bélico de los últimos diez años, a cuyos efectos distorsionadores no ha escapado nadie. Todo en nuestra época conspira para convertir al escritor, y a cualquier otro artista, en un funcionario de bajo rango, que trabaja en los asuntos que le dictan desde arriba y que nunca dice lo que considera la verdad. Al enfrentarse a su sino, no obtiene ayuda de los suyos; es decir, no hay ningún cuerpo de opinión que le garantice que está en lo cierto. En el pasado, al menos durante los siglos del protestantismo, la idea de la rebelión y la de la integridad intelectual estaban vinculadas. Un hereje —político, moral, religioso o estético— era alguien que se negaba a violentar su propia conciencia. Su perspectiva se resumía en las palabras del himno evangelista:

Atrévete a ser un Daniel,
atrévete a estar solo,
atrévete a ser firme en tu propósito,
atrévete a decirlo

Para poner este himno al día habría que decir «no te atrevas» al principio de cada verso, pues la peculiaridad de nuestra época es que quienes se rebelan contra el orden existente, en cualquier caso, los más numerosos

y representativos, se rebelan también contra la idea de la integridad individual. «Atreverse a estar solo» es criminal desde el punto de vista ideológico, y peligroso en la práctica. Fuerzas económicas difusas corroen la independencia del escritor y, al mismo tiempo, quienes deberían ser sus defensores se dedican a minarla. Es ese segundo proceso es el que me interesa.

La libertad de expresión y la libertad de prensa suelen ser atacadas con argumentos en los que no vale la pena detenerse. Cualquiera que tenga experiencia en pronunciar conferencias y haya participado en debates los conoce al dedillo. No pretendo rebatir la conocida afirmación de que la libertad es una ilusión, o la de que hay más libertad en los países totalitarios que en los democráticos, sino la mucho más peligrosa y defendible de que la libertad es indeseable y de que la honradez intelectual es una forma de egoísmo antisocial. Aunque suelen subrayarse otros aspectos de la cuestión, la controversia sobre la libertad de expresión y la libertad de prensa es en el fondo una controversia sobre si mentir es deseable o no. Lo que de verdad está en juego es el derecho a informar de los sucesos contemporáneos fielmente, o al menos con tanta fidelidad como lo

permitan la ignorancia, el sesgo y el engaño a los que está sometido siempre cualquier observador. Al afirmar esto, podría dar la impresión de que la única rama de la literatura a la que concedo importancia es el simple «reportaje», pero más adelante intentaré demostrar que la misma cuestión se plantea, de manera más o menos sutil, en todos los ámbitos literarios, y probablemente en todas las artes. Entretanto, es necesario despejar los aspectos intrascendentes en que suele envolverse a esta controversia.

Los enemigos de la libertad intelectual acostumbran a defender su postura anteponiendo la disciplina al individualismo y dejan en un segundo plano, siempre que pueden, la cuestión de la verdad y la mentira. Aunque la intensidad de los ataques puede variar, el escritor que se niega a transigir en sus opiniones siempre acaba siendo tildado de egoísta. Es decir, se le acusa, o bien de querer encerrarse en una torre de marfil, o bien de hacer un alarde exhibicionista de su personalidad, o bien de resistirse a la corriente inevitable de la historia en un intento de aferrarse a privilegios injustificados. Los católicos y los comunistas coinciden en dar por sentado que sus oponentes no pueden ser honrados e inteligentes

al mismo tiempo. Ambos defienden de manera tácita que «la verdad» ya ha sido revelada y que el hereje, o bien es idiota, o bien conoce «la verdad» y se opone a ella por motivos egoístas. En la literatura comunista, los ataques contra la libertad intelectual suelen enmascararse con oratoria sobre el «individualismo pequeñoburgués», «las ilusiones del liberalismo decimonónico», etcétera, respaldada por descalificaciones como «romántico» y «sentimental» que, al no tener un significado claro, son difíciles de refutar. De ese modo, la controversia se ve apartada del verdadero problema. Es posible aceptar, como hace la mayoría de la gente ilustrada, la tesis comunista de que la libertad pura solo existirá en una sociedad sin clases y de que se es más libre cuando se trabaja en pro del advenimiento de dicha sociedad. Pero junto con eso se introduce la afirmación de que el Partido Comunista tiene como objetivo el establecimiento de una sociedad sin clases, y de que en la URSS dicho objetivo está en vías de cumplirse. Si permite que lo primero lleve aparejado lo segundo, puede justificarse casi cualquier asalto al sentido común y la decencia.

Sin embargo, se ha eludido la cuestión principal. La libertad intelectual es la libertad de informar sobre lo que

uno ha visto, oído y sentido, sin estar obligado a inventar hechos y sentimientos imaginarios. Las habituales diatribas contra el «escapismo», el «individualismo», el «romanticismo» y demás son solo un truco escolástico, cuyo objetivo es hacer que la perversión de la historia parezca aceptable.

RECUERDOS DE UN LIBRERO

Cuando trabajaba en una librería de lance —tan fácil de imaginar, cuando no trabaja uno en una de ellas, como si fuera una suerte de paraíso donde unos caballeros encantadores hojean eternamente volúmenes en folio encuadernados en piel—, lo que más me llamaba la atención era la escasez de clientes realmente librescos. La librería contaba con unos fondos de un interés excepcional, si bien dudo mucho que ni siquiera el 10 por ciento de nuestros clientes supieran distinguir un buen libro de uno malo. Los esnobs aficionados a las primeras ediciones eran mucho más corrientes que los amantes de la literatura, aunque más corrientes aún eran los estudiantes de origen oriental que regateaban por libros de texto baratos de por sí, y también algunas mujeres de mentalidad más bien difusa, que andaban en busca de un regalo de cumpleaños para sus sobrinos. Estas eran, de largo, las más corrientes de todas.

Muchas de las personas que venían a vernos eran de esas que serían una molestia en cualquier parte, si bien gozan de una oportunidad especial para serlo en una librería. Por ejemplo, la anciana adorable que «busca un libro para un inválido» (petición de lo más corriente) y la otra anciana adorable que leyó un libro maravilloso en

1897 y se pregunta de repente si podrá uno localizarle un ejemplar. Por desgracia, eso sí, no recuerda ni el título, ni el nombre del autor, ni de qué trataba el libro, aunque sabe a ciencia cierta que tenía una cubierta de color rojo. Al margen de estas dos, hay otras dos clases muy conocidas de incordio que asedian toda librería de segunda mano. Una es la persona más bien decrépita, que huele a miga de pan revenida y que acude a diario, e incluso varias veces al día, y que trata de colocarle al librero ejemplares que no valen un comino. La otra es la persona que encarga enormes cantidades de libros que no tiene ni la más remota intención de pagar. En aquella librería no se vendía nada a crédito, aunque sí reservábamos libros, e incluso los encargábamos si era preciso, para personas que habían dicho que pasarían más adelante a recogerlos. Apenas la mitad de las personas que nos encargaban libros volvían alguna vez a la librería. Era algo que al principio me desconcertaba. ¿Por qué lo hacían? Se presentaban allí y encargaban algún libro difícil de encontrar, caro, nos obligaban a prometer una y mil veces que se lo reservaríamos, y acto seguido se desvanecían para nunca más volver. Muchos de ellos, por descontado, eran paranoicos inconfundibles. Hablaban de un modo grandilocuente casi siempre sobre sí mismos, y contaban

ingeniosas anécdotas para explicar cómo era posible que hubieran salido a la calle sin dinero en el bolsillo; estoy convencido de que en muchos casos ellos mismos se creían a pie juntillas su versión. En una ciudad como Londres, siempre hay abundantes lunáticos no del todo merecedores de que se les interne en un manicomio, que tienden a gravitar hacia las librerías, porque una librería es uno de los pocos lugares donde se puede pasar un buen rato sin gastar un penique. Al final, uno termina por reconocer a estos individuos casi a primera vista. Y es que, a pesar de su grandilocuencia, tienen algo apolillado e insensato en su persona. Es muy frecuente que, cuando tratamos con un paranoico evidente, dejemos a un lado los libros que haya pedido y los coloquemos de nuevo en los anaqueles en el mismo instante en que se marcha. Me di cuenta de que ni uno solo de todos ellos intentó jamás llevarse libros sin pagarlos. Les bastaba con encargarlos; eso les producía, imagino, la ilusión de que estaban gastando dinero de verdad.

Al igual que casi todas las librerías de lance, nos dedicábamos a algunas actividades suplementarias. Por ejemplo, vendíamos máquinas de escribir de segunda mano y también sellos, sellos usados, quiero decir. Los

filatélicos son gente extraña, callada como los peces. Son de todas las edades, pero solo del género masculino; las mujeres, a lo que se ve, no han logrado captar el peculiar encanto que tiene el engomar unos pedacitos de papel coloreado para pegarlos en un álbum. También vendíamos a seis peniques unos horóscopos compilados, por lo visto, por alguien que, al parecer, había predicho el terremoto de Japón. Venían en sobres sellados. Yo nunca abrí uno, pero, a menudo, los que los compraban volvían a la librería a decirnos qué «certeros» eran los horóscopos en cuestión. (A buen seguro, cualquier horóscopo parece «certero» si a uno le dice que es sumamente atractivo para el sexo opuesto y si hace hincapié en que su peor defecto es la generosidad). Hacíamos un buen negocio con los libros para niños, sobre todo con los «saldos». Los libros modernos para niños son algo bastante horrible, en especial cuando uno los ve en masa. Yo personalmente preferiría darle a un niño un ejemplar de Petronio antes que *Peter Pan*, pero es que hasta el propio Barrie parece viril e íntegro comparado con alguno de sus imitadores posteriores. Por Navidad pasábamos diez días febriles, de lucha incesante con las tarjetas de felicitación y los calendarios, que son fatigosos de vender, aunque siempre salen a cuenta mientras dura la temporada. En

aquel entonces, presenciar el cinismo brutal con que se explota el sentimiento cristiano me resultaba interesante. Los representantes de las imprentas que hacían tarjetas navideñas venían con sus catálogos nada menos que en junio. Hay una frase de sus facturas que se me ha quedado grabada en la memoria. Decía así: «Niño Jesús con conejitos, dos docenas».

Ahora bien, nuestra principal actividad suplementaria era una biblioteca de préstamo, la habitual biblioteca de «dos peniques, sin depósito previo», compuesta por quinientos volúmenes, seiscientos a lo sumo. ¡Cómo debían de gustar aquellas bibliotecas a los ladrones de libros! Tomar prestado un libro en una librería por solo dos peniques, quitarle la etiqueta y venderlo en otra por un chelín debe de ser el delito más fácil de cometer que existe. No obstante, los libreros por lo común descubren que sale a cuenta dejar que les roben un determinado número de libros (nosotros perdíamos una docena al mes) en vez de espantar a los clientes pidiéndoles una cantidad en depósito.

Nuestra librería se encontraba exactamente en la frontera entre Hampstead y Camden Town. La

frecuentaban toda clase de personas, desde aristócratas hasta revisores de autobús. Es probable que los suscriptores de nuestra biblioteca fueran una muestra representativa del público lector londinense. Por eso mismo vale la pena reseñar que, de todos los autores de nuestra biblioteca, el más solicitado era… ¿quién? ¿Priestley? ¿Hemingway? ¿Walpole? ¿Wodehouse? No: Ethel M. Dell, seguido de Warwick Deeping y diría que con Jeffrey Farnol en tercer lugar. Las novelas de Dell, huelga decirlo, las leen solamente las mujeres, mujeres de toda edad y condición, y no solo, como cabría suponer, las solteronas melancólicas y las obesas mujeres de los estanqueros. No es verdad que los hombres no lean novelas, pero sí es cierto que hay regiones enteras de la ficción que tienden a evitar. En términos generales, lo que cabría considerar la novela al uso —la novela corriente, la buena novela mala, una novela al estilo de Galsworthy, solo que aguado, es decir, la norma de la novela inglesa— parece existir solo para mujeres. Los hombres leen, o bien novelas que se pueden respetar, o bien las novelas detectivescas. Pero su consumo de novelas detectivescas es asombroso. Que yo sepa, en un año, uno de nuestros suscriptores leyó cuatro o cinco novelas detectivescas cada semana, además de otras que tomaba en préstamo de

otra biblioteca. Lo que más me sorprendía es que nunca leía dos veces el mismo libro. Al parecer, almacenaba para siempre en la memoria el pavoroso cargamento, el torrente de basura (llegué a calcular que las páginas que leía en un año cubrirían una superficie de cerca de media hectárea). No reparaba en los títulos ni en los nombres de los autores, aunque sabía decir, solo al primer vistazo, si «ya había leído» el libro en cuestión.

En una biblioteca de préstamo se ven los verdaderos gustos de las personas, no los fingidos, y una de las cosas que asombra es lo completamente de capa caída que están los novelistas ingleses «clásicos». No tiene sencillamente el menor sentido incluir a Dickens, Thackeray, Jane Austen, Trollope, etcétera, en la biblioteca habitual de préstamo; nadie se los lleva a casa. Solo con ver una novela decimonónica, la gente suspira, dice: «¡Qué antigualla!» y pasa de largo. En cambio, es relativamente fácil seguir vendiendo bien a Dickens, como lo es vender a Shakespeare. Dickens es uno de esos autores a los que la gente siempre «se propone» leer y, al igual que la Biblia, se lo lee mucho en ejemplares de segunda mano. Todo el mundo sabe de oídas que Bill Sikes era un ladronzuelo y que Micawber era calvo, tal como saben de oídas que a

Moisés lo encontraron en el río en una cesta de mimbre y que le vio «el trasero» al Señor. Otra cosa muy notable es la creciente impopularidad de los libros estadounidenses. Y otra más —con esto, los editores se suben por las paredes cada dos o tres años— es la impopularidad del relato breve. El tipo de persona que le pide al librero que le escoja un libro casi siempre empieza diciendo: «Cualquier cosa menos relatos breves». O incluso afirman: «No quiero historias cortas», como decía un alemán que era cliente nuestro. Si se les pregunta por qué, a veces aducen que es demasiado cansino acostumbrarse a los personajes con cada nuevo relato; prefieren «entrar» en una novela que ya no les exija pensar una vez leído el primer capítulo. Sin embargo, creo que son los escritores quienes tienen más culpa en esto que los lectores. La mayoría de los relatos breves modernos, tanto ingleses como estadounidenses, son absolutamente inertes, carentes de vida, en mayor medida que las novelas. Los relatos breves que cuentan algo tienen aún popularidad de sobra, como es el caso de D. H. Lawrence, cuyos relatos son tan populares como sus novelas.

¿Me gusta ejercer el oficio de librero? En conjunto, a pesar de la amabilidad de mi jefe y de algunos días felices que pasé en la librería, debo decir que no.

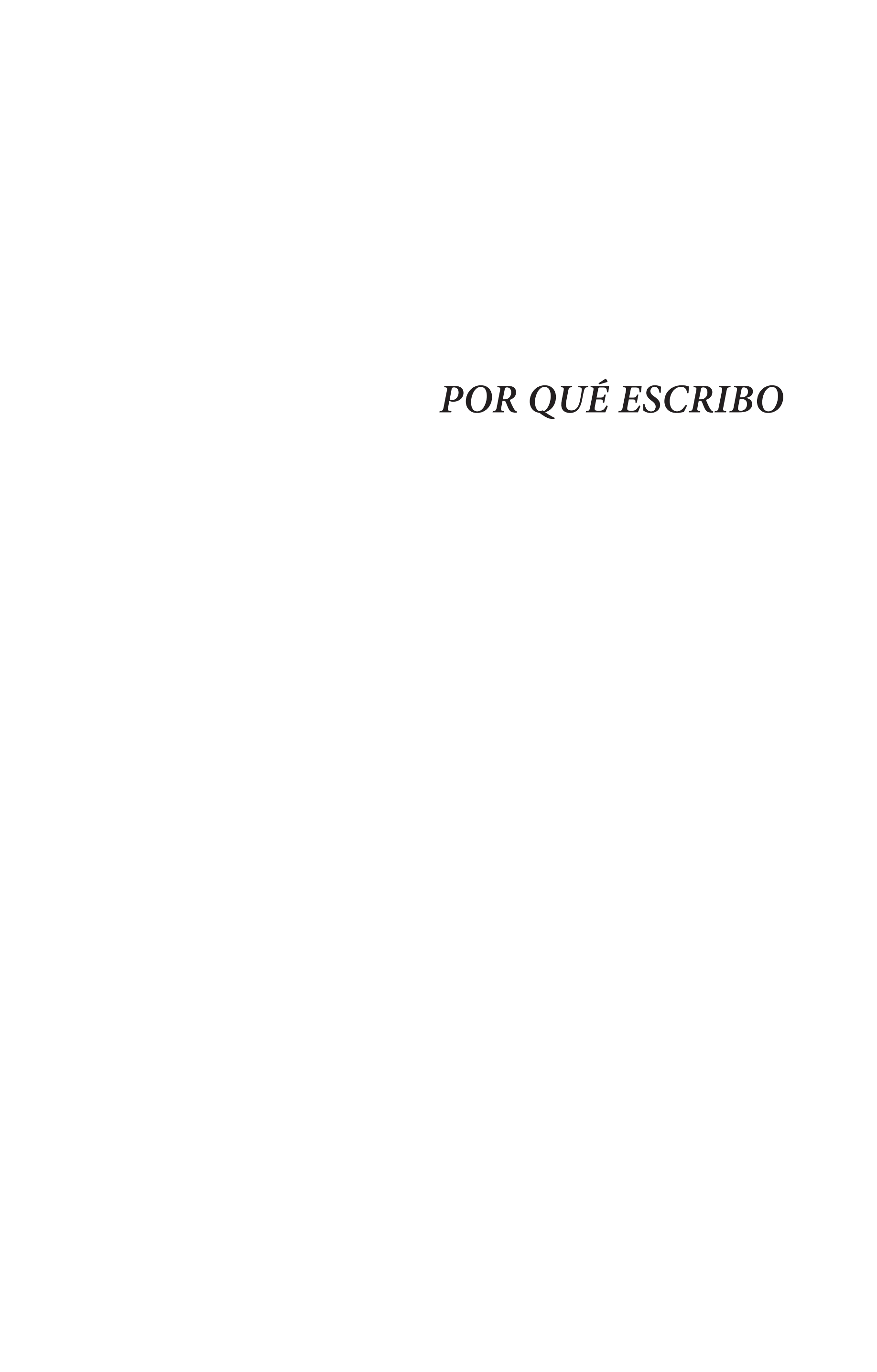
Con una buena posición en el mercado y un capital idóneo, cualquier persona culta podrá ganarse la vida con modestia y seguridad montando una librería. A menos que uno se dedique a los libros «raros», no es un oficio difícil de aprender, y se empieza con una gran ventaja si se sabe algo sobre las interioridades de los libros. (No es el caso de la mayoría de los libreros. Uno se hace una idea de por dónde van los tiros si echa un vistazo a las revistas del gremio, en las que anuncian sus objetos de deseo. Si no vemos un anuncio en busca de un ejemplar de *Decadencia y caída*, de Boswell, es casi seguro que habremos de encontrar uno que anuncie el deseo de conseguir un ejemplar de *El molino junto al Floss*, de T. S. Eliot). Además, se trata de un oficio muy humano, que no se presta a una vulgarización más allá de un punto determinado. Los grandes grupos no podrán asfixiar al pequeño librero independiente hasta arrebatarle la existencia, tal como han hecho ya con el tendero de ultramarinos y el lechero. Ahora bien, la jornada laboral es larga, muy larga —yo solo fui empleado

a tiempo parcial, pero mi jefe dedicaba setenta horas a la semana a trabajar en la librería, sin contar las constantes expediciones, fuera del horario comercial, para comprar lotes de libros— y se lleva una vida nada sana. Por norma, una librería es horriblemente fría en invierno, porque si hace un cierto calor las ventanas se empañan, y un librero depende de sus ventanas y escaparates. Además, los libros desprenden más polvo, lo más desagradable que cualquier otra clase de objeto inventado hasta la fecha, y la parte superior de un libro es el lugar donde prefiere morir todo moscardón que se precie.

Sin embargo, la verdadera razón de que no me guste el oficio de librero, al menos de por vida, es que mientras me dediqué a él perdí todo mi amor por los libros. Un librero tiene que mentir como un bellaco cuando habla de libros, lo cual le produce un evidente desagrado. Aún peor es el hecho de estar constantemente quitándoles el polvo y moviéndolos de acá para allá. Hubo una época en la que realmente amé los libros; amaba verlos, olerlos, tocarlos, en especial si se trataba de libros con cincuenta años de antigüedad, o incluso más. Nada me agradaba tanto como comprar un lote entero por un chelín en una subasta rural. Tienen un sabor peculiar los libros

baqueteados e inesperados que uno se encuentra en ese tipo de colecciones: poetas menores del siglo XVIII, gacetilleros pasados de moda, volúmenes sueltos de novelas olvidadas, números encuadernados de revistas femeninas, por ejemplo, de la década de 1860… Para leer como si tal cosa —por ejemplo, en el baño, o entrada la noche, cuando uno está demasiado fatigado para irse a la cama, o en ese cuarto de hora antes de almorzar—, no hay nada como hojear un número atrasado del *Girl's Own Paper*. Sin embargo, en cuanto comencé a trabajar en la librería dejé de comprar libros. Vistos en masa, cinco mil, diez mil de golpe, los libros se me antojaban aburridos e incluso nauseabundos. Hoy en día hago alguna que otra adquisición ocasional, aunque solo si se trata de un libro que deseo leer y que no puedo pedir prestado. Nunca compro morralla. El olor dulzón del papel deteriorado ha dejado de resultarme atractivo. Lo relaciono muy estrechamente con los clientes paranoicos y los moscardones muertos.

Revista *The Fortnightly*, noviembre de 1936



POR QUÉ ESCRIBO

Desde muy corta edad, quizá desde los cinco o seis años, supe que cuando fuese mayor sería escritor. Entre los diecisiete y los veinticuatro años traté de abandonar ese propósito, pero lo hacía dándome cuenta de que con ello traicionaba mi verdadera naturaleza y que tarde o temprano habría de ponerme a escribir libros.

Era yo el segundo de tres hermanos, pero me separaban de cada uno de los dos cinco años, y apenas vi a mi padre hasta que tuve ocho. Por esta y otras razones me hallaba solitario, y pronto fui adquiriendo desagradables hábitos que me hicieron impopular en mis años escolares. Tenía la costumbre de chiquillo solitario de inventar historias y sostener conversaciones con personas imaginarias, y creo que desde el principio se mezclaron mis ambiciones literarias con la sensación de estar aislado y de ser menospreciado. Sabía que las palabras se me daban bien, así como que podía enfrentarme con hechos desagradables creándome una especie de mundo privado en el que podía obtener ventajas a cambio de mi fracaso en la vida cotidiana. Sin embargo, el volumen de escritos serios, es decir, realizados con intención seria, que produje en toda mi niñez y en mis años adolescentes no llegó a una docena de páginas. Escribí mi primer

poema a la edad de cuatro o cinco años (se lo dicté a mi madre). Tan solo recuerdo de esa «creación» que trataba de un tigre y que el tigre tenía «dientes como de carne», frase bastante buena, aunque imagino que el poema sería un plagio de «Tigre, tigre», de Blake. A mis once años, cuando estalló la guerra de 1914-1918, escribí un poema patriótico que publicó el periódico local, lo mismo que otro, de dos años después, sobre la muerte de Kitchener. De vez en cuando, cuando ya era un poco mayor, escribí malos e inacabados «poemas de la naturaleza» en estilo georgiano.

También, unas dos veces, intenté escribir una novela corta que fue un impresionante fracaso. Esa fue toda la obra con aspiraciones que pasé al papel durante todos aquellos años.

Sin embargo, en ese tiempo me lancé de algún modo a las actividades literarias. Por lo pronto, con material de encargo que produje con facilidad, rapidez y sin que me gustara mucho. Aparte de los ejercicios escolares, escribí *vers d'occasion*, poemas semicómicos que me salían en lo que me parece ahora una asombrosa velocidad —a los catorce escribí toda una obra teatral rimada, una imitación

de Aristófanes, en una semana aproximadamente— y ayudé en la redacción de revistas escolares, tanto en los manuscritos como en la impresión. Esas revistas eran de lo más lamentablemente burlesco que pueda imaginarse, y me molestaba menos en ellas de lo que ahora haría en el más barato periodismo. Pero junto a todo esto, durante quince años o más, llevé a cabo un ejercicio literario: ir imaginando una «historia» continua de mí mismo, una especie de diario que solo existía en la mente. Creo que esta es una costumbre en los niños y adolescentes. Siendo todavía muy pequeño, me figuraba que era, por ejemplo, Robin Hood, y me representaba a mí mismo como héroe de emocionantes aventuras, pero pronto dejó mi «narración» de ser groseramente narcisista y se hizo cada vez más la descripción de lo que yo estaba haciendo y de las cosas que veía. Durante algunos minutos fluían por mi cabeza cosas como estas: «Empujo la puerta y entró en la habitación. Un rayo amarillo de luz solar, filtrándose por las cortinas de muselina, caía sobre la mesa, donde una caja de fósforos, medio abierta, estaba junto al tintero. Con la mano derecha en el bolsillo, avanzó hacia la ventana. Abajo, en la calle, un gato con piel de concha perseguía una hoja seca». Este hábito continuó hasta que tuve unos veinticinco años, cuando ya entré en mis

años no literarios. Aunque tenía que buscar, y buscaba las palabras adecuadas, daba la impresión de estar haciendo contra mi voluntad ese esfuerzo descriptivo bajo una especie de coacción que me llegaba del exterior. Supongo que la «narración» reflejaría los estilos de los varios escritores que admiré en diferentes edades, pero recuerdo que siempre tuve la misma meticulosa calidad descriptiva.

Cuando tuve unos dieciséis años, descubrí de repente la alegría de las palabras, por ejemplo, de sus sonidos y sus asociaciones. Unos versos de *Paraíso perdido*, que ahora no me parecen tan maravillosos, me producían escalofríos. En cuanto a la necesidad de describir cosas, ya sabía a qué atenerme. Así, está claro qué clase de libros quería yo escribir, si puede decirse que entonces deseara yo escribir libros. Lo que más me apetecía era escribir enormes novelas naturalistas con finales desgraciados, llenas de detalladas descripciones y símiles impresionantes, y también llenas de trozos brillantes en los cuales serían utilizadas las palabras, en parte, por su sonido. Y la verdad es que la primera novela que llegué a terminar, *Días de Birmania*, escrita a mis treinta años

pero que había proyectado mucho antes, es más bien esa clase de libro.

Doy toda esta información de fondo porque no creo que se puedan captar los motivos de un escritor sin saber antes su desarrollo al principio. Sus temas estarán determinados por la época en que vive —por lo menos esto es cierto en tiempos tumultuosos y revolucionarios como el nuestro—, pero antes de empezar a escribir habrá adquirido una actitud emotiva de la que nunca se librará por completo. Su tarea, sin duda, consistirá en disciplinar su temperamento y evitar atascarse en una edad inmadura, o en algún perverso estado de ánimo: pero si escapa de todas sus primeras influencias, habrá matado su impulso de escribir. Dejando aparte la necesidad de ganarse la vida, creo que hay cuatro grandes motivos para escribir, por lo menos para escribir prosa. Existen en diverso grado en cada escritor, y concretamente en cada uno de ellos varían las proporciones de vez en cuando, según el ambiente en que vive. Son estos motivos:

1. **El egoísmo agudo.** Deseo de parecer listo, de que hablen de uno, de ser recordado después de la muerte, resarcirse de los mayores que le despreciaron a uno

en la infancia, etc., etc. Es una falsedad pretender que no es este un motivo de gran importancia. Los escritores comparten esta característica con los científicos, artistas, políticos, abogados, militares, negociantes de gran éxito, o sea con la capa superior de la humanidad. La gran masa de los seres humanos no es intensamente egoísta.

Después de los treinta años abandonan la ambición individual; de hecho, muchos casi pierden incluso la impresión de ser individuos y viven principalmente para otros o sencillamente los ahoga el trabajo. Pero también está la minoría de los bien dotados, los voluntariosos decididos a vivir su propia vida hasta el final, y los escritores pertenecen a esta clase. Habría que decir los escritores serios, que suelen ser más vanos y egoístas que los periodistas, aunque menos interesados por el dinero.

2. **Entusiasmo estético.** Percepción de la belleza en el mundo externo o, por otra parte, en las palabras y su acertada combinación. Placer en el impacto de un sonido sobre otro, en la firmeza de la buena prosa o el ritmo de un buen relato. Deseo de compartir

una experiencia que uno cree valiosa y que no debería perderse. El motivo estético es muy débil en muchísimos escritores, pero incluso un panfletario o el autor de libros de texto tendrá palabras y frases mimadas que le atraerán por razones no utilitarias; o puede darle especial importancia a la tipografía, la anchura de los márgenes, etc. Ningún libro que esté por encima del nivel de una guía de ferrocarriles estará completamente libre de consideraciones estéticas.

3. **Impulso histórico.** Deseo de ver las cosas como son para hallar los hechos verdaderos y almacenarlos para la posteridad.

4. **Propósito político.** Empleando la palabra *político* en el sentido más amplio posible. Deseo de empujar al mundo en cierta dirección, de alterar la idea que tienen los demás sobre la clase de sociedad que deberían esforzarse en conseguir. Insisto en que ningún libro está libre de matiz político. La opinión de que el arte no debe tener nada que ver con la política ya es en sí misma una actitud política.

Puede verse ahora cómo estos varios impulsos luchan unos contra otros y cómo fluctúan de una persona a otra y de una a otra época. Por naturaleza —tomando «naturaleza» como el estado al que se llega cuando se empieza a ser adulto— soy una persona en la que los tres primeros motivos pesan más que el cuarto. En una época pacífica podría haber escrito libros ornamentales o simplemente descriptivos y casi no habría tenido en cuenta mis lealtades políticas. Pero me he visto obligado a convertirme en una especie de panfletista. Primero estuve cinco años en una profesión que no me sentaba bien (la Policía Imperial India, en Birmania), y luego pasé pobreza y tuve la impresión de haber fracasado. Esto aumentó mi aversión natural contra la autoridad y me hizo darme cuenta por primera vez de la existencia de las clases trabajadoras, así como mi tarea en Birmania me había hecho entender algo de la naturaleza del imperialismo: pero estas experiencias no fueron suficientes para proporcionarme una orientación política exacta. Luego llegaron Hitler, la guerra civil española, etc.

Estos y otros acontecimientos entre 1936-1937 habían de hacerme ver claramente dónde estaba. Cada

línea seria que he escrito desde 1936 lo ha sido, directa o indirectamente, contra el totalitarismo y a favor del socialismo democrático, tal como yo lo entiendo. Me parece una tontería, en un periodo como el nuestro, creer que puede uno evitar escribir sobre esos temas. Todos escriben sobre ellos de un modo u otro. Es sencillamente cuestión del bando que uno toma y de cómo se entra en él. Y cuanto más consciente es uno de su propia tendencia política, más probabilidades tiene de actuar políticamente sin sacrificar la propia integridad estética e intelectual.

Lo que más he querido hacer durante los diez años pasados es convertir los escritos políticos en un arte. Mi punto de partida siempre es de partidismo contra la injusticia.

Cuando me siento a escribir un libro no me digo: «Voy a hacer un libro de arte». Escribo porque hay alguna mentira que quiero dejar al descubierto, algún hecho sobre el que deseo llamar la atención. Y mi preocupación inicial es lograr que me oigan. Pero no podría realizar la tarea de escribir un libro, ni siquiera un largo artículo de revista, si no fuera también una

experiencia estética. El que repase mi obra verá que, aunque es propaganda directa, contiene mucho de lo que un político profesional consideraría irrelevante. No soy capaz, ni me apetece, de abandonar por completo la visión del mundo que adquirí en mi infancia. Mientras siga vivo y con buena salud seguiré concediéndole mucha importancia al estilo en prosa, amando la superficie de la Tierra. Y complaciéndome en objetos sólidos y trozos de información inútil. De nada me serviría intentar suprimir ese aspecto mío. Mi tarea consiste en reconciliar mis arraigados gustos y aversiones con las actividades públicas, no individuales, que esta época nos obliga a todos a realizar.

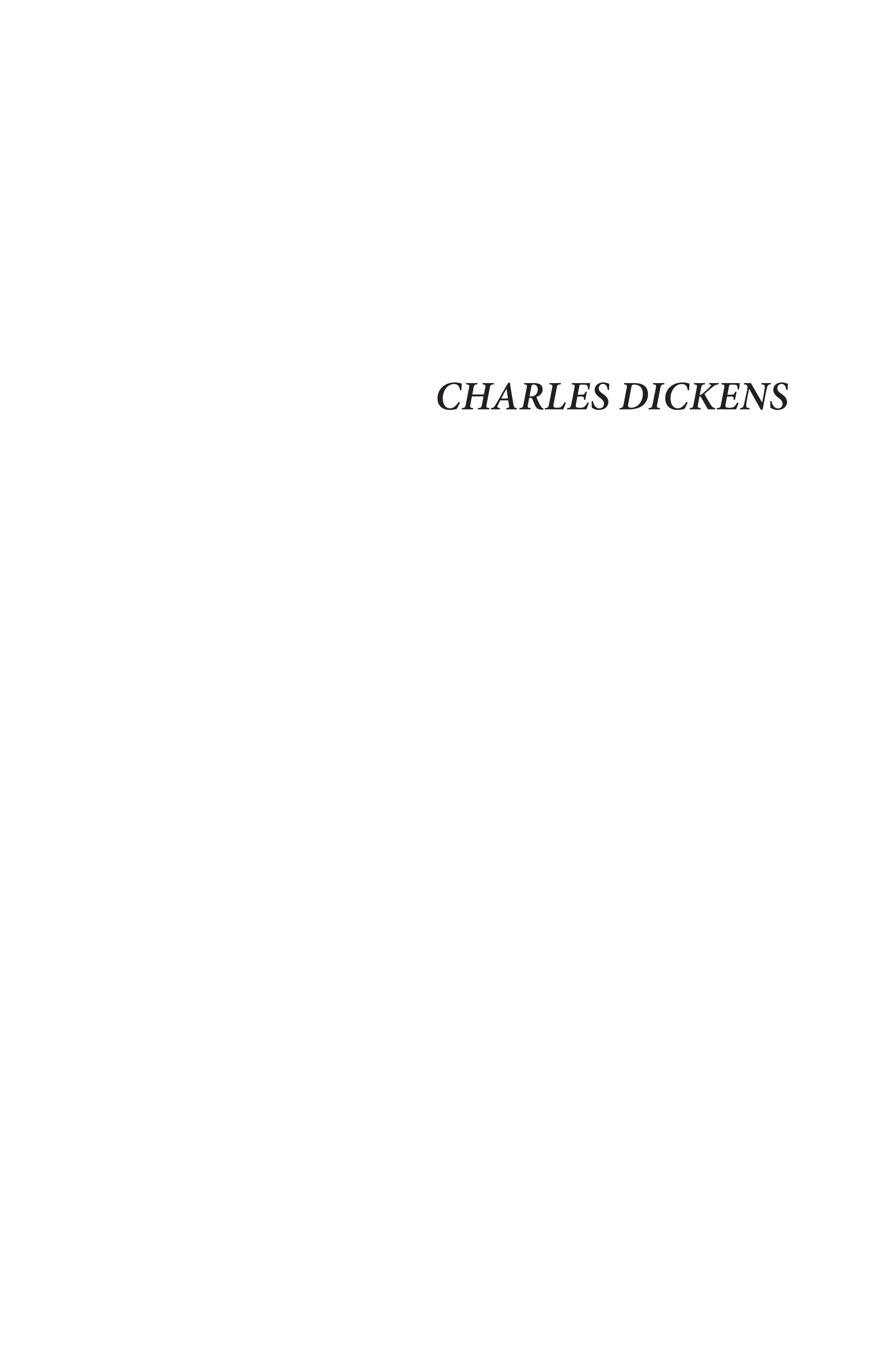
No es fácil. Suscita problemas de construcción y de lenguaje e implica de un modo nuevo el problema de la veracidad. He aquí un ejemplo de la clase de dificultad que surge. Mi libro sobre la guerra civil española, *Homenaje a Cataluña*, es, desde luego, un libro decididamente político, pero está escrito en su mayor parte con cierta atención a la forma y bastante objetividad. Procuré decir en él toda la verdad sin violentar mi instinto literario. Pero entre otras cosas contiene un largo capítulo lleno de citas de periódicos y cosas así, defendiendo a los trotskistas

acusados de conspirar con Franco. Indudablemente, ese capítulo, que después de un año o dos perdería su interés para cualquier lector corriente, tenía que estropear el libro. Un crítico al que respeto me reprendió por esas páginas: «¿Por qué ha metido usted todo eso?», me dijo, «ha convertido lo que podía haber sido un buen libro en periodismo». Lo que decía era verdad, pero tuve que hacerlo. Yo sabía que muy poca gente en Inglaterra había podido enterarse de que hombres inocentes estaban siendo falsamente acusados. Y si esto no me hubiera irritado, nunca habría escrito el libro.

De una u otra forma este problema vuelve a presentarse. El problema del lenguaje es más sutil y llevaría más tiempo discutirlo. Solo diré que en los últimos años he tratado de escribir menos pintorescamente y con más exactitud. En todo caso, descubro que cuando ha perfeccionado uno su estilo, ya ha entrado en otra fase estilística. *Rebelión en la granja* fue el primer libro en el que traté, con plena conciencia de lo que estaba haciendo, de fundir el propósito político y el artístico. No he escrito una novela desde hace siete años, aunque espero escribir otra enseguida.

Seguramente será un fracaso —todo libro lo es—, pero sé con cierta claridad qué clase de libro quiero escribir.

Mirando la última página, o las dos últimas, veo que he hecho parecer que mis motivos al escribir han estado inspirados solo por el espíritu público. No quiero dejar que esa impresión sea la última. Todos los escritores son vanidosos, egoístas y perezosos, y en el mismo fondo de sus motivos hay un misterio. Escribir un libro es una lucha horrible y agotadora, como una larga y penosa enfermedad. Nunca debería uno emprender esa tarea si no le impulsara algún demonio al que no se puede resistir y comprender. Por lo que uno sabe, ese demonio es sencillamente el mismo instinto que hace a un bebé lloriquear para llamar la atención. Y, sin embargo, es también cierto que nada legible puede escribir uno si no lucha constantemente por borrar la propia personalidad. La buena prosa es como un cristal de ventana. No puedo decir con certeza cuál de mis motivos es el más fuerte, pero sé cuáles de ellos merecen ser seguidos. Y volviendo la vista a lo que llevo escrito hasta ahora, veo que cuando me ha faltado un propósito político es invariablemente cuando he escrito libros sin vida y me he visto traicionado al escribir trozos llenos de fuegos artificiales, frases sin sentido, adjetivos decorativos y, en general, tonterías.



CHARLES DICKENS

I

Dickens es uno de aquellos escritores que bien vale la pena robar. Hasta el entierro de su cuerpo en Westminster Abbey fue una especie de hurto, pensándolo bien. Cuando Chesterton escribió sus introducciones a la edición Everyman de las obras de Dickens le pareció perfectamente natural atribuir a este su individualismo sello de medievalismo, y más recientemente un escritor marxista, Mr. T. A. Jackson, ha hecho vivos esfuerzos por convertir a Dickens en un sangriento revolucionario. El marxista lo reclama como «casi» marxista, el católico lo reclama como «casi» católico, y ambos lo proclaman campeón del proletariado (o de «los pobres», como habría dicho Chesterton).

En cambio, Nadezha Krupskaya, en su pequeño libro sobre Lenin, cuenta que hacia el fin de su vida Lenin fue a ver una versión dramatizada de *The Cricket on the Hearth* (El grillo en el hogar), y encontró tan intolerable «el sentimentalismo de clase media» de Dickens que se fue a mitad de una escena.

Si se da a «clase media» el significado que podría esperarse le atribuyera Krupskaya, este fue probablemente un juicio más exacto que los de Chesterton y Jackson. Pero merece notarse que la antipatía hacia Dickens implícita en esta observación es algo inusitada. A mucha gente no le ha parecido interesante, pero muy pocos han demostrado sentir hostilidad hacia el espíritu general de su obra: Hace varios años Mr. Bechhofer Roberts publicó un ataque de cuerpo entero contra Dickens en forma de una novela: *This Side Idolatry* (La idolatría de este lado), pero el ataque era meramente personal, movido más que nada por el trato que daba Dickens a su mujer. Se refiere a incidentes de los cuales ni siquiera uno entre mil lectores de Dickens querría tener noticia, y que no invalidan su obra más de lo que invalida el Hamlet la impresión de segundo orden. Lo único que el libro demostró realmente fue que la personalidad literaria de un escritor tiene poco o nada que ver con su carácter. Es muy posible que en su vida privada Dickens fuera precisamente el tipo de egoísta insensible que le atribuye Mr. Bechhofer Roberts.

Pero de su obra publicada se trasluce una personalidad totalmente diferente, personalidad que le ha ganado muchos más amigos que enemigos. Bien podría haber

sido de otra manera, pues si Dickens era un burgués, era también sin duda un escritor subversivo, un radical, y hasta podríamos decir un rebelde sin faltar a la verdad. Quien ha leído mucho su obra lo ha sentido. Gissing, por ejemplo, el mejor de los escritores sobre Dickens, era cualquier cosa menos radical, y desaprobaba esta disposición de Dickens y deseaba que no se encontrara en su obra, pero jamás se le ocurrió negarla.

En *Oliver Twist*, *Hard Times* (Tiempos difíciles), *Bleak House* (La casa desierta) y *Little Dorrit* (La pequeña Dorrit), Dickens atacó a las instituciones inglesas con una ferocidad a que nadie se ha aproximado desde entonces. Sin embargo, se las compuso para hacerlo sin que lo odiaran por ello y, más aún, la misma gente que atacó en sus libros lo ha absorbido tan completamente que él mismo se ha convertido en institución nacional. En su actitud hacia Dickens el público inglés siempre se ha parecido un poco al elefante que siente como deliciosos cosquilleos un rudo bastonazo. Antes de tener yo diez años, me hacían engullir a Dickens maestros de escuela en quienes aún a aquella edad podía advertir un gran parecido con Mr. Creakle, y uno sabe sin necesidad de que se lo digan que los abogados se deleitan con el

Sargento Buzfuz y que *Little Dorrit* es un libro favorito en el Ministerio del Interior. Dickens parece haber logrado atacar a todos sin contrariar a nadie. Como es natural, ello hace que nos preguntemos si al fin de cuentas no habría algo de irreal en su ataque a la sociedad. ¿Qué posición exacta ocupa, social, moral y políticamente? Como de costumbre, se puede definir más fácilmente su posición si se empieza por determinar qué no era.

En primer lugar, no era, como parecen denotar los señores Chesterton y Jackson, un escritor «proletario». No escribe sobre el proletariado, en lo cual meramente se asemeja a la abrumadora mayoría de los novelistas, del pasado y del presente. Si se busca a la clase obrera en la ficción, y especialmente en la ficción inglesa, lo único que se encuentra es un hueco. Tal vez sea menester delimitar esta afirmación. Por razones bastante fáciles de comprender, el trabajador agrícola (proletario en Inglaterra) aparece con frecuencia y bien en la ficción, y mucho se ha escrito sobre criminales, vagos y, más recientemente, sobre el sector ilustrado de la clase obrera. Pero los novelistas siempre han ignorado al proletariado común de la ciudad, a la gente que da vueltas a la noria. En casi todas las ocasiones en que se han abierto paso

entre las tapas de un libro lo han hecho como objetos de lástima o de risa. La acción central de los argumentos de Dickens se desarrolla casi invariablemente en ambientes de clase media. Si se examinan sus novelas en detalle se encuentra que su verdadera fuente de asuntos es la burguesía comercial londinense y su séquito: abogados, dependientes, tenderos, posaderos, pequeños artesanos y criados. No tiene ningún retrato de un trabajador agrícola, y solo uno (Stephen Blackpool, en *Hard Times*) de un trabajador industrial. Los Plornish, en *Little Dorrit*, es probablemente su mejor pintura de una familia obrera —los Peggotti, por ejemplo, no pertenecen a la clase obrera—, pero en general no sale airoso con este género de personaje. Si se pregunta a cualquier lector común qué personajes proletarios de Dickens puede recordar, los tres que casi con certeza mencionará son Bill Sykes, Sam Weller y Mrs. Gamp. Un ladrón, un criado y una partera borracha, lo cual no es precisamente una representación típica de la clase obrera inglesa.

En segundo lugar, Dickens no es un escritor «revolucionario», según la acepción comúnmente aceptada de la palabra. Pero aquí debemos fijar un poco su posición. Dickens podrá haber sido cualquier cosa,

pero nunca un salvador de almas encubierto, nunca la especie de idiota bien intencionado que cree que el mundo habrá de quedar perfecto con solo corregir algunos estatutos y abolir algunas anomalías. Es útil compararlo con Charles Reade, por ejemplo. Reade era un hombre mucho mejor informado que Dickens, y en cierto sentido con más espíritu público. Aborrecía realmente los abusos que podía entender, y prueba de ello es que los denunció en una serie de novelas sumamente interesantes a pesar de todos sus disparates, con las cuales contribuyó probablemente a modificar la opinión pública sobre algunos puntos secundarios pero importantes. Sin embargo, no estaba a su alcance comprender que, dada la forma actual de la sociedad, hay ciertos males que no pueden remediarse.

Aférrese a este o aquel abuso de segundo orden, póngaselo al descubierto, llévceselo ante un jurado británico, y todo andará bien: tal es su punto de vista. Sea como fuere, Dickens jamás imaginó que los granos se pueden curar cortándolos. En cada página de su obra se advierte el conocimiento de que el mal de la sociedad está en alguna parte de su raíz. Al preguntar «¿qué raíz?» es cuando se empieza a entender su posición.

Lo cierto es que la crítica que hace Dickens de la sociedad es casi exclusivamente moral. De aquí la ausencia absoluta de una sugestión constructiva en toda su obra. Ataca la ley, el gobierno parlamentario, el sistema educacional, etcétera, sin sugerir nunca claramente qué pondría él en lugar de aquellos. Por supuesto que no ha de incumbir necesariamente a un novelista, ni tampoco a un escritor satírico, el plantamiento de sugestiones constructivas, pero lo peculiar es que la actitud de Dickens, en el fondo, ni siquiera es destructiva. No hay ningún indicio manifiesto de que desee derruir el orden existente, o de que crea que las cosas serían muy diferentes si aquel lo fuera. Porque en realidad su blanco, más que la sociedad, es «la naturaleza humana». Sería difícil señalar en algunos de sus libros un solo pasaje donde insinúe que el sistema económico vigente es malo como sistema. En ninguna parte, por ejemplo, ataca la empresa privada o la propiedad privada. Aun en un libro como *Our Mutual Friend* (Nuestro amigo mutuo), que trata del poder de los cadáveres para estorbar a los vivos mediante testamentos idiotas, no se le ocurre sugerir que los individuos no deberían poseer este poder irresponsable. Claro está que uno puede inferirlo por sí mismo, y puede inferirlo nuevamente de las observaciones sobre el testamento de

Bounderby que están al final de *Hard Times*, y sin duda de toda la obra de Dickens se puede inferir el mal que ocasiona el capitalismo *laissez-faire*; pero Dickens no lo hace. Se ha dicho que Macaulay se negó a hacer la crítica de *Hard Times* porque desaprobaba su «sombrío socialismo». Obviamente, Macaulay emplea aquí la palabra «socialismo» en el mismo sentido en que, hace veinte años, solía llamarse «bolchevique» a una comida vegetariana o a un cuadro cubista. En todo el libro no hay un solo renglón que pueda denominarse correctamente socialista; a decir verdad, su tendencia, si existe alguna, es en favor del capitalismo, pues toda su moral se basa en que los capitalistas tendrían que ser bondadosos, y no en que los trabajadores deberían ser rebeldes. Bounderby es un charlatán despótico y Gradgrind ha permanecido moralmente cegado, pero si fuesen hombres mejores el sistema marcharía bastante bien, tal es la inferencia, desde el principio hasta el fin. Y, en cuanto interesa a la crítica social, nunca se puede extraer de Dickens mucho más que esto, a menos que al leerlo se le atribuyan deliberadamente ciertos designios. Todo su «mensaje» parece a primera vista una tremenda perogrullada: si los hombres se portasen decentemente el mundo sería decente.

Como es natural, ello exige algunos personajes situados en posiciones de autoridad y que en verdad se porten decentemente. De aquí que en Dickens aparezca con frecuencia la figura del rico bueno. Este personaje pertenece en particular al período optimista de Dickens, el primero. Suele ser un «comerciante» (no es menester que se nos diga de qué se ocupa), siempre un anciano caballero sobrehumanamente bondadoso que «trota» de acá para allá, aumenta los salarios de sus empleados, da palmaditas en la cabeza a los niños, saca de la cárcel a deudores y, en general, hace el papel de hada madrina. Por supuesto que es una figura puramente de ensueño, mucho más alejada de la vida real que Squeers o Micawber, digamos. Hasta Dickens ha de haber pensado a veces que quien tuviese tantos deseos de deshacerse de su dinero nunca lo hubiese adquirido, para empezar. Mr. Pickwick, por ejemplo, «había estado en la *City*», pero es difícil imaginárselo amasando allí su fortuna. No obstante, este personaje enlaza como hilo de unión la mayoría de sus primeros libros. Pickwick, los Cheeryble, el viejo Chuzzlewit, Scrooge: es la misma figura una y otra vez, el rico bueno que esparce sus guineas. Y, sin embargo, en este punto Dickens muestra signos de evolución: En los libros del período medio

el rico bueno va desapareciendo gradualmente, hasta cierto punto. Nadie interpreta este papel en *A Tale of Two Cities* (Historia de dos ciudades), ni en *Pickwick Papers* (Grandes esperanzas) Pickwick Papers es, en realidad, un ataque definido contra la protección, y, en *Hard Times*, Gradgrind lo desempeña muy dudosamente después de su reforma. El personaje reaparece en forma bastante diferente en *Little Dorrit*, con Meables, y en *Bleak House* con John Jarndyce; tal vez se podría añadir Betsy Trotwood en *David Copperfield*. Pero en estos libros el rico bueno ha degenerado de «comerciante» en rentista. El cambio es significativo. El rentista forma parte de la clase poseedora, puede y, casi sin saberlo, hace que otra gente trabaje para él, pero tiene muy poco poder directo. A diferencia de Scrooge y los Cheeryble, no puede enderezar las cosas aumentando los salarios de todos. La consecuencia aparentemente que deducir de los libros burdamente pesimistas que escribiera Dickens en la quinta década del siglo pasado es que en esa época había llegado a comprender la impotencia de individuos bien intencionados en una sociedad corrompida. A pesar de lo cual, en su última novela completa, *Our Mutual Friend* (publicada en 1864-1865), el rico bueno vuelve con toda la gloria en la persona de Boffin. Él es de origen

proletario, rico solo por herencia, pero es también el *deus ex machina* de costumbre: resuelve los problemas de todos derramando dinero en todas direcciones. Hasta «trota», como los Cheeryble. En varios sentidos *Our Mutual Friend* es un regreso a la manera anterior, y no por ello un regreso desafortunado. Las ideas de Dickens parecen haber trazado un círculo completo. Una vez más la benevolencia individual es el remedio para todo.

El trabajo infantil es un mal atroz de su tiempo, y de él Dickens nos dice muy poco. En sus libros abundan las pinturas de niños que sufren, pero por lo común sufren más bien en las escuela que en las fábricas. Su único relato detallado del trabajo infantil es la descripción del pequeño David, en *David Copperfield*, cuando lava botellas en el almacén de Murdstone Grinby. Esto, por supuesto, es autobiografía. El mismo Dickens, a los diez años, había trabajado en la fábrica de betún de Warren, en el Strand, de modo muy parecido al que describe aquí. Era para él un recuerdo terriblemente amargo, en parte porque pensaba que el incidente en sí era vergonzoso para sus padres, y hasta llegó a ocultarlo a su mujer hasta mucho después de estar casados. Recordando este período dice, en *David Copperfield*: «Aún hoy me causa

cierta sorpresa la facilidad con que me abandonaron a tan tierna edad. Niño de excelentes aptitudes, dotado de poderosas facultades de observación, despierto, ávido, delicado, y tempranamente herido en cuerpo y alma, me parece asombroso que nadie haya movido un dedo en mi defensa. Pero nada se hizo; y a los diez años me convertí en un obrerillo al servicio de Murdstone & Grinby».

Y otra vez, luego de describir los rudos muchachos entre los cuales trabajaba:

«No hay palabras que puedan expresar la secreta agonía de mi alma al caer en tal sociedad... y sentir aplastadas en mi pecho las esperanzas de llegar a ser un hombre ilustrado y distinguido».

Evidentemente, no es David Copperfield quien está hablando, es Dickens mismo. Emplea casi las mismas palabras en la autobiografía que empezó y dejó pocos meses antes. Por supuesto que Dickens tiene razón al decir que un niño bien dotado no debería trabajar diez horas por día pegando rótulos en botellas, pero lo que él no dice es que ningún niño debería verse condenado a tal suerte, y no hay razón alguna para colegir que lo piensa. David escapa de la fábrica, pero Mick Walker,

Mealy Potatoes y los otros siguen allí, y no hay indicio de que ello incomode particularmente a Dickens. Como siempre, no parece saber que la estructura de la sociedad puede cambiarse. Desprecia la política, no cree que pueda salir cosa buena del parlamento —había sido taquígrafo del parlamento, sin duda experiencia desilusionadora— y es ligeramente hostil al movimiento más prometedor de su época, el tradeunionismo: En *Hard Times* se presenta el tradeunionismo como algo no mucho mejor que un timo, algo que sucede porque los patronos no son suficientemente paternales. La negativa de Stephen Blackpool a incorporarse a la unión es casi una virtud a los ojos de Dickens. También, como ya lo ha señalado Mr. Jackson, la asociación de aprendices en Barnaby Rudge, a la cual pertenece Sim Tappertit, es probablemente un golpe contra las uniones ilegales o apenas legales de la época de Dickens, con sus asambleas secretas, contraseñas y demás cosas por el estilo. Evidentemente desea que a los trabajadores se los trate con decencia, pero no hay señal de que desee que tomen su destino en sus manos, menos aún mediante la violencia.

En realidad, Dickens toma como asunto la revolución, en el sentido más estrecho del vocablo, en dos novelas,

Barnaby Rudge y *A Tale of Two Cities*. En *Barnaby Rudge* se trata más bien de motín que de revolución. Los Motines de Gordon de 1780, si bien llevaban por pretexto la intolerancia religiosa, parecen haber sido poco más que un insubstancial arranque de pillaje. Un indicio claro de la actitud de Dickens hacia esta suerte de cosas es el hecho de que su primera idea fuese hacer de los cabecillas de los motines tres lunáticos escapados de un asilo. Fue disuadido de ello, pero la figura principal del libro es realmente un idiota de aldea. En los capítulos referentes a los motines Dickens nos muestra su horror profundo por la violencia de la chusma. Se deleita en describir escenas en que la hez de la población se conduce con atroz bestialidad. Estos capítulos son de gran interés psicológico, porque señalan con qué hondura había cavilado sobre el tema. Las cosas que describe solo pueden haber salido de su imaginación, pues en toda su vida no se vieron motines en escala siquiera aproximada. Aquí tenemos una de sus descripciones, por ejemplo:

«Si las puertas del manicomio se hubieran abierto de par en par no habrían arrojado tantos locos como los que había producido el frenesí de aquella noche. Había hombres allí que bailaban y pisoteaban los arriates

como pateando a enemigos humanos, y arrancaban las flores de sus tallos como salvajes retorciendo pescuezos humanos. Había hombres que lanzaban sus antorchas encendidas al aire, y sufrían luego que cayeran sobre sus propias cabezas y rostros, ampollando la piel con quemaduras profundas e indecorosas. Había hombres que se precipitaban hacia el fuego, y en él chapoteaban con las manos como si estuviesen en el agua; y otros que querían zambullirse para satisfacer su ansia mortal, a quienes se debía contener a la fuerza. El plomo del tejado bajaba flameando en un chubasco de fuego líquido, blanco, y cayó sobre el cráneo de un muchacho ebrio —ni veinte años, por su semblante— que estaba acostado en el suelo con una botella junto a su boca, y derritió su cabeza como si fuese de cera... Pero de toda la aulladora caterva a ninguno estas escenas enseñaron misericordia o dieron náuseas; ni se sació el furor bárbaro, embrutecido e insensato de un solo hombre».

Casi podría pensarse que se está leyendo una descripción de la España «Roja» hecha por un partidario del general Franco. Claro está que sería menester recordar que en tiempos de Dickens aún existía la «chusma» de Londres. (Hoy en día no hay chusma: solo rebaños).

Los jornales bajos y el aumento y transformación de la población habían originado un proletariado de barrio bajo abundante y peligroso, y hasta casi mediados del siglo XIX no había nada que pudiera llamarse fuerza policíaca. Cuando empezaban a volar las piedras nada podía hacerse entre el cierre de las persianas y la orden de hacer fuego a las tropas. En *A Tale of Two Cities* se refiere a una revolución que era realmente por algo, y la actitud de Dickens es diferente, pero no mucho. En realidad, *A Tale of Two Cities* es un libro que tiende a dejar una impresión falsa, especialmente después de cierto tiempo.

Lo que todo aquel que ha leído *A Tale ot Two Cities* recuerda es el Reinado del Terror. Todo el libro está dominado por la guillotina: carretas que atruenan de acá para allá, cuchillas sangrientas, cabezas que saltan a la cesta y viejas siniestras que miran y hacen calceta al mismo tiempo. En realidad, estas escenas solo ocupan algunos capítulos, pero están escritas con terrible intensidad, y el resto del libro es bastante sosegado. Pero *A Tale of Two Cities* no es el compañero de *The Scarlet Pimpernel* (La pimpinela escarlata). Dickens comprende claramente que la Revolución Francesa tenía que sobrevenir y que muchas de las personas ejecutadas lo merecían. Si se

conducen como se conducía la aristocracia francesa, dice, luego vendrá la venganza. Lo repite una y otra vez. Constantemente se nos recuerda que mientras «mi lord» está recostado en la cama, mientras cuatro lacayos de librea le sirven su chocolate y afuera los rústicos se mueren de hambre, en el bosque está creciendo un árbol que pronto será aserrado en tablones para la plataforma de la guillotina, etcétera, etcétera, etcétera. Se insiste en términos clarísimos en la inevitabilidad del Terror, dadas sus causas:

«Era una exageración... hablar de esta terrible Revolución como si fuese la única cosecha conocida jamás bajo los cielos que no hubiese sido sembrada, como si jamás se hubiese hecho, u omitido, nada que llevara a ella, como si observadores de la desventura de millones de franceses y de los recursos maltrechos y corrompidos que podría haberlos hecho prósperos no la hubiesen visto venir inevitablemente, años antes, y no hubiesen referido en términos desnudos lo que veían».

Y esto:

«Todos los monstruos devoradores e insaciables imaginados desde que la imaginación pudo dejar

constancia de sí se funden en la única realización: Guillotina. Y sin embargo no existe en Francia, con su rica variedad de suelo y clima, una brizna de hierba, una hoja, una raíz, una ramita, un grano de pimienta, que llegue a madurar en condiciones más seguras que las que han producido este horror. Aplasten y deformen otra vez a la humanidad con martillos similares y se retorcerá en las mismas formas torturadas».

En otras palabras, los aristócratas franceses habían cavado sus propias tumbas. Pero no se crea que hay aquí percepción de lo que ahora se llama necesidad histórica. Dickens entiende que dadas las causas los resultados son inevitables, pero cree que podrían haberse evitado las causas. La Revolución sobreviene porque siglos de opresión han hecho subhumano al campesinado francés. Si los inicuos nobles hubiesen podido dar vuelta a la hoja, como Scrooge, no se habría producido Revolución, ni insurrección campesina, ni guillotina... y tanto mejor. Esto es lo opuesto de la actitud «revolucionaria».

Desde el punto de vista «revolucionario» la lucha de clases es la fuente principal de progreso, y por tanto el noble que roba al campesino y lo incita a rebelarse

está desempeñando un papel necesario, tanto como el jacobino que guillotina al noble. Dickens no ha escrito una sola línea que pueda interpretarse en ese sentido. El ve la Revolución meramente como un monstruo engendrado por la tiranía y que siempre acaba por devorar sus propios instrumentos. En la visión de Sidney Carton al pie de la guillotina prevé que Defarge y los demás espíritus animadores del Terror perecerán bajo la misma cuchilla, lo cual, a decir verdad, era aproximadamente lo que sucedería.

Y Dickens está muy seguro de que la revolución es un monstruo. De ahí que todos recuerden las escenas revolucionarias de *A Tale of Two Cities*: tienen el poder de la pesadilla, y es la pesadilla del propio Dickens. Insiste y vuelve a insistir en los horrores insensatos de la revolución: las matanzas en masa; la injusticia, el terror siempre presente de los espías, la espantosa avidez de sangre del populacho. Las descripciones de la chusma de París —la descripción, por ejemplo, de la multitud de asesinos que forcejean alrededor de la piedra de amolar para afilar sus armas antes de la carnicería de prisioneros en las matanzas de septiembre— dejan en segundo plano todo el resto en Barnaby Rudge. Los revolucionarios

le parecen simplemente salvajes envilecidos, locos, en verdad. Cavila sobre sus frenesíes con curiosa intensidad imaginativa. Los describe bailando la «carmañola». Por ejemplo:

«No habría menos de quinientas personas, y bailaban como cinco mil demonios... Bailaban al compás de la popular canción revolucionaria, marcando un tiempo feroz que era como un crujir de dientes al unísono... Avanzaban, retrocedían, se golpeaban las manos entre sí, se agarraban de las cabezas de los otros, daban vueltas solos, se cogían y giraban en parejas, hasta que muchos de ellos caían... De repente se detenían, vacilaban, marcaban nuevamente el compás, formaban en hileras del ancho de la calle, y, con las cabezas bajas y las manos en alto, se precipitaban chillando. Ningún combate podría haber ofrecido la mitad del horror que presentaba este baile. Era decididamente un pasatiempo degradado, algo que antaño fuera inocente y que ahora estaba entregado a todo lo infernal».

Hasta llega a atribuir a algunos de aquellos infelices la afición a guillotinar niños: El pasaje que acabo de compendiar debería leerse completo. Él y otros como él

muestran la profundidad del horror que sentía Dickens por la histeria revolucionaria. Adviértase, por ejemplo, ese toque, «con las cabezas bajas y las manos en alto», etcétera, y la visión maligna que presenta. Madame Defarge es una figura verdaderamente terrible, sin duda el ensayo más logrado de Dickens por presentar un carácter perverso. Defarge y los otros son sencillamente «los nuevos opresores que se han alzado sobre la destrucción de los anteriores», los tribunales revolucionarios están dirigidos por «la chusma más baja, más cruel, peor en todos los sentidos», y así sucesivamente. Dickens insiste infatigablemente en la inseguridad de pesadilla que trae un período revolucionario, y en ello muestra bastante presciencia. «Una ley contra los sospechosos, que cercenaba toda seguridad de libertad o de vida y entregaba cualquier persona buena e inocente a una mala y culpable: prisiones atiborradas de gentes que no habían cometido delito alguno y no podían obtener audiencia»; lo mismo podría aplicarse hoy en día a varios países con bastante exactitud.

Los apologistas de una revolución tratan por lo general de achicar sus horrores; Dickens se siente movido a exagerarlos, y ciertamente los ha exagerado desde un

punto de vista histórico. Aun el Reinado del Terror fue algo mucho más pequeño de lo que él nos presenta. Aunque no cita cifras da la impresión de una matanza frenética de años de duración, y en realidad todo el Terror, en cuanto al número de muertes, no fue más que una broma si se la compara con cualquiera de las batallas de Napoleón. Pero las cuchillas sanguinarias y las carretas que ruedan de aquí para allá crean en su pensamiento una visión peculiar, siniestra, que ha logrado transmitir a generaciones de lectores. Gracias a Dickens la misma palabra «carreta» tiene un sonido cruel; uno se olvida de que una carreta es tan solo un carro de granja. Aun hoy, para el inglés medio la Revolución Francesa no significa más que una pirámide de cabezas cortadas. Resulta extraño que Dickens, mucho más en simpatía con las ideas de la Revolución que la mayoría de los ingleses de su época, desempeñara un papel en crear esta impresión.

Si se odia la violencia y no se cree en la política, el único remedio importante que resta es la educación. Quizá la sociedad ya no merezca que rueguen por ella, pero siempre existe esperanza para el ser humano individual, si puede tomársele a edad bastante tierna. Esta creencia explica en parte la preocupación de Dickens por

la infancia. Nadie, o al menos ningún escritor inglés, ha escrito mejor que Dickens sobre la infancia.

A pesar de todo el conocimiento que se ha acumulado desde entonces, a pesar de que actualmente se trata a los niños con relativa sensatez, ningún novelista ha mostrado la misma facultad para reflejar el punto de vista del niño. Yo debía tener aproximadamente nueve años cuando leí por primera vez *David Copperfield*. Tan al punto comprendí la atmósfera mental de los capítulos iniciales que imaginé vagamente que habían sido escritos por un niño. Y, sin embargo, cuando uno relee el libro ya de adulto y ve transformarse a los Murdstone, por ejemplo, de figuras gigantescas de perdición en monstruos semicómicos, estos pasajes no pierden absolutamente nada. Dickens ha sabido mantenerse dentro y fuera de la imaginación del niño al mismo tiempo, de tal modo que la misma escena puede ser parodia disparatada o siniestra realidad según la edad a que se la lea. Véase, por ejemplo, la escena en que David Copperfield es injustamente acusado de comer las costillas de carnero; o la escena en que Pip, en *Pickwick Papers*, al volver de casa de miss Havisham y encontrarse completamente incapaz de describir lo que ha visto, se refugia en una serie de

mentiras desaforadas, las cuales, por supuesto, se creen ansiosamente. Ahí está todo el aislamiento de la infancia.

Y ¡con qué exactitud ha registrado los mecanismos del pensamiento del niño, su tendencia a visualizar, su sensibilidad a ciertos tipos de presión! Pip relata cómo en su infancia las imágenes que se había formado de sus difuntos padres provenían de sus lápidas sepulcrales:

«La forma de las letras en la de mi padre me dio la extraña idea de que era un hombre sólido, corpulento, moreno, de pelo negro y rizado. De la letra y forma de la inscripción, "TAMBIEN GEORGIANA, MUJER DEL SUSODICHO", saqué la infantil conclusión de que mi madre era pecosa y enfermiza. A cinco rombos de piedra, de aproximadamente cincuenta centímetros de largo cada uno, dispuestos en pulcra fila junto a la tumba de aquellos, consagrados a la memoria de cinco hermanitos míos... debo la creencia, que abrigué religiosamente, de que todos habían nacido de espaldas, con las manos en los bolsillos de sus pantalones, y nunca se las habían sacado de allí en esta fase de su existencia».

Hay un pasaje similar en *David Copperfield*. Después de morder la mano de Mr. Murdstone, David es enviado a la escuela y obligado a llevar sobre la espalda un cartel que dice: «Cuidado con él. Muerde». Contempla el portón del patio de recreo donde los muchachos han grabado sus nombres, y por la apariencia de cada nombre parece saber con qué tono de voz el muchacho leerá en voz alta el cartel:

«Había un muchacho —un tal J. Steerforth— que había tallado su nombre profundamente y al que muchas veces imaginé leyéndolo con voz bastante fuerte y después tirándome del pelo. Había otro muchacho, un tal Tommy Traddles, que temí se burlaría del cartel y fingiría tenerme un miedo pánico. Había un tercero, George Demple; que pensé lo cantaría».

Cuando leí de niño este pasaje me pareció que aquellos eran exactamente los retratos que esos nombres evocaban. La razón, por supuesto, es la asociación sonora de las palabras. ¿Pero cuántos, antes de Dickens, habían advertido tales cosas? Una actitud de simpatía hacía los niños era cosa mucho más rara en tiempos de Dickens que ahora.

Los comienzos del siglo XIX no eran buena época para ser niño. En la juventud de Dickens, a los niños aún se «les juzgaba solemnemente en tribunales de lo criminal, donde eran alzados para que se los viera», y no hacía mucho tiempo que se colgaba a muchachos de trece años por hurtos insignificantes. La doctrina de «domar el espíritu del niño» estaba en pleno vigor, y *The Fairchild Family* (La familia Fairchild) era un libro clásico para niños hasta muy avanzado el siglo. Este libro perverso se publica ahora en ediciones lindamente expurgadas, pero vale la pena leerlo en la versión original. Da cierta idea del alcance que se daba a veces a la disciplina infantil. Mr. Fairchild, por ejemplo, cuando atrapa a sus hijos riñendo, primero los zurra, recitándoles el «Let dogs delight to bark and bite» (Que los perros se deleiten en ladrar y morder) del Doctor Watts entre bastonazo y bastonazo, y después los lleva a pasar la tarde bajo una horca de la que cuelga el cadáver putrefacto de un asesino. En la primera parte del siglo, decenas de miles de niños, a veces de seis años apenas, murieron literalmente de las penurias de su trabajo en las minas y en las fábricas de tejidos de algodón, y hasta en los colegios de buen tono los muchachos eran azotados hasta caer empapados en sangre por haber cometido un error en sus versos latinos.

Algo que Dickens parece haber advertido, y que la mayoría de sus contemporáneos no vieron, es el elemento de sadismo sexual que intervenía en la flagelación. Creo que ello puede inferirse de *David Copperfield* y de *Nicholas Nickleby*. Pero la crueldad mental con un niño le enfurece tanto como la física, y si bien hay un número regular de excepciones, sus maestros de escuela son por lo general bribones.

Salvo las universidades y los grandes colegios, todo género de educación entonces existente en Inglaterra es vapuleado por Dickens. Ahí está la Academia del Doctor Blimber, donde se insufla griego a los niños hasta que revientan, y las repugnantes escuelas de caridad para pobres de la época, que produjeran ejemplares como Noah Claypole, Uriah Heep, Salem House, Dotheboys Hall y la vergonzosa escuelita dirigida por la tía abuela de Mr. Wopsle. Parte de lo que dijera Dickens sigue siendo verdad hoy día. Salem House es antecesora de la moderna «escuela preparatoria», que aún conserva bastante semejanza a ella; y en cuanto a la tía abuela de Mr. Wopsle, alguna vieja farsante de laya muy similar ejerce en este momento en casi toda ciudad chica de Inglaterra. Pero, como de costumbre, la crítica de

Dickens no es creadora ni destructiva. Comprende la necedad de un sistema educacional cimentado en el léxico griego y la palmeta; en cambio, no tiene en mucho el nuevo tipo de escuela que surge de 1850 a 1870, la escuela «moderna», con su esforzada insistencia en «los hechos». ¿Qué quiere, pues, realmente? Como siempre, parece desear una versión moralizada de lo existente: el viejo tipo de escuela, pero sin azotes, sin intimidaciones, sin alimentación deficiente, y sin tanto griego. La escuela del Doctor Strong, a la cual va David Copperfield tras escapar de la casa Murdstone & Grinby, es sencillamente Salem House sin sus defectos y con mucho de la atmósfera de «viejas piedras grises»:

«La escuela del Doctor Strong era excelente, y difería de la que dirigía Mr. Creakle tanto como el bien del mal. Estaba grave y decorosamente ordenada, y se regía por un sistema sano; en todo se apelaba al honor y buena fe de los muchachos... lo cual obraba maravillas. A todos nos parecía que interveníamos en la administración de la escuela y que compartíamos la responsabilidad de mantener su reputación y su dignidad, de ahí que pronto nos sintiéramos cálidamente unidos a ella —en lo que a mí se refiere estoy seguro de ello, y nunca conocí, en

todo el tiempo que pasé allí, a otro muchacho que no lo estuviera— y aprendiéramos con voluntad, para afianzar su buen nombre. Fuera de las horas de clase gozábamos de juegos nobles y de mucha libertad; pero aun así recuerdo que teníamos buena fama en la ciudad y que raras veces nuestra apariencia o modales desmintieron la reputación del doctor Strong y de los alumnos del doctor Strong».

En la borrosa vaguedad de este pasaje puede verse que Dickens carecía en absoluto de una teoría educacional. Puede imaginar la atmósfera moral de una buena escuela, pero nada más. Los muchachos aprendían «con voluntad», pero ¿qué aprendían? Sin duda el mismo plan de estudios que seguía el doctor Blimber, aunque un poco diluido. Si se considera la actitud para con la sociedad implícita en todas las novelas de Dickens, resulta en cierto modo chocante enterarse de que envió a Eton a su hijo mayor y que todos sus otros hijos pasaron por el común molino educacional. Gissing parece pensar que lo hizo porque estaba dolorosamente consciente de su propia falta de educación.

Aquí tal vez Gissing habla bajo la influencia de su amor por el saber clásico. Dickens tuvo muy poca educación formal, o ninguna, pero no perdió nada con ello, y en general parece haberlo sabido. Si era incapaz de imaginar escuela mejor que la del doctor Strong o, en la vida real, que Eton, ello se debía probablemente a una deficiencia intelectual bastante diferente de la que sugiere Gissing. Parecería que en todos sus ataques contra la sociedad Dickens apuntara siempre a un cambio de espíritu antes que a un cambio de estructura. Es vano tratar de restringirlo a un remedio definido; y más vano aún a una doctrina política. Siempre toma el problema en el plano moral y su actitud general se resume en aquella observación de que la escuela de Strong era tan diferente de la de Creake «como el bien del mal». Dos cosas pueden ser muy parecidas y a pesar de ello abismalmente diferentes. El Cielo y el Infierno están en el mismo paraje. Inútil cambiar instituciones sin «un cambio del corazón»: esto es, en esencia, lo que nos dice constantemente. Si no pasara de allí sería a lo sumo un escritor animador, un farsante reaccionario. El «cambio del corazón» es en realidad la coartada de gente que no desea ponen en peligro el *status quo*. Pero Dickens no es un farsante, excepto en asuntos de importancia

secundaria, y el odio a la tiranía es la impresión más fuerte que se saca de sus libros. He dicho antes que Dickens no es un escritor revolucionario en el sentido comúnmente aceptado de la palabra. Pero no es en absoluto cierto e indudable que una crítica meramente moral de la sociedad no pueda ser tan «revolucionaria» —y revolución, a fin de cuentas, significa poner las cosas al revés— como la crítica político-económica de moda en este momento. Blake no era político, pero hay mayor comprensión de la naturaleza de la sociedad capitalista en un poema como «I wander through each charter'd street» (Vago por cada calle privilegiada) que en las tres cuartas partes de la literatura socialista. Pero ocurre que el progreso no es una ilusión, aunque sí sea siempre lento e invariablemente defraude las esperanzas. Siempre hay un nuevo tirano que espera sustituir al viejo, generalmente no tan malo como este, pero tirano al fin. Por consiguiente, siempre existen dos puntos de vista defendibles. El primero: ¿cómo puede mejorarse la naturaleza humana antes de haber cambiado el sistema? El otro: ¿de qué sirve cambiar el sistema antes de haber mejorado la naturaleza humana? Ellos atraen a individuos diferentes y probablemente muestran una tendencia a

turnarse en cuanto al tiempo se refiere. El moralista y el revolucionario se están minando constantemente.

Marx hizo explotar cien toneladas de dinamita bajo las posiciones moralistas, y aún vivimos en el eco de aquel estallido tremendo. Pero ya los zapadores están trabajando, en uno u otro lugar, y se acumula más dinamita con el objeto de hacer volar a Marx hasta la luna. Después Marx, o alguien como él, volverá con más dinamita todavía, y así continuará el proceso en dirección a un fin que no podemos prever aún. El problema central —¿cómo impedir que se abuse del poder?— permanece en pie, sin solución.

Dickens, que no tenía la visión suficiente para advertir que la propiedad privada es un estorbo, sí la tenía para entender aquello. «Si los hombres se comportasen decentemente el mundo sería decente» no es aforismo tan perogrullesco como parece.

II

Tal vez pueda explicarse a Dickens debido a su origen social más por completo que a la mayoría de los escritores, aunque en la realidad su historia familiar no es precisamente lo que uno podría colegir de sus novelas. Su padre era empleado del gobierno y por la familia de su madre tenía relaciones con el ejército y la armada. Pero a partir de los nueve años fue criado en Londres, en ambientes comerciales y por lo general en una atmósfera de esforzada pobreza. Por la estructura de su pensamiento pertenece a la pequeña burguesía urbana, y resulta un ejemplar excepcionalmente escogido de esta clase, con todos sus «caracteres», por decirlo así, notablemente desarrollados. Ello es en parte la razón que lo hace tan interesante. De buscársele un equivalente moderno el más cercano sería H. G. Wells, cuya vida ofrece características similares y que evidentemente debe algo a Dickens en cuanto novelista. Arnold Bennett, en esencia del mismo tipo, era, a diferencia de los otros dos, un «*midlander*», de raíz industrial y disidente antes que comercial y anglicana.

La gran desventaja, y ventaja, del pequeño burgués urbano, es su perspectiva limitada. Ve el mundo como un mundo de clase media y todo lo que se halle fuera de sus límites es digno de risa o ligeramente perverso: Por una parte, no tiene contacto con la industria ni con la tierra; por otra, no lo tiene con las clases gobernantes. Quien haya estudiado las novelas de Wells en detalle habrá reparado que, aunque aborrece mortalmente al aristócrata no opone ninguna objeción particular al plutócrata, ni siente entusiasmo alguno por el proletario. Sus tipos más aborrecidos, aquellos a quienes cree responsables de todos los males humanos, son los reyes, los terratenientes, los sacerdotes, los nacionalistas, los militares, los eruditos y los campesinos. A primera vista una lista que empieza con reyes y acaba con campesinos parece un mero maremágnum, pero en realidad todos ellos tienen un factor común. Todos son tipos anticuados, gobernados por la tradición, cuyas miradas están vueltas hacia el pasado; lo contrario por ende del próspero burgués que ha invertido su dinero en el futuro y no ve en el pasado más que un bien mostrenco.

En realidad, si bien Dickens vivió en un período en que la burguesía era realmente una clase próspera,

muestra esta característica con menos intensidad que Wells. No presta mayor atención al futuro y siente un amor desatentado por lo pintoresco (la «vieja iglesia primorosa», etcétera). Sin embargo, su lista de tipos más aborrecidos se parece bastante a la de Wells como para que la semejanza resulte sorprendente. Se pone vagamente del lado de la clase obrera —en general siente una especie de simpatía por ellos porque son oprimidos—, pero no conoce a fondo su situación; en sus libros los vemos sobre todo en calidad de criados, y criados cómicos, además. En el otro extremo de la escala detesta al aristócrata y —en lo cual gana un punto a Wells— también detesta al gran burgués. Sus verdaderas simpatías están limitadas por Mr. Pickwick por arriba y Mr. Barkis por abajo.

Pero el término «aristócrata» como designación para el tipo aborrecido por Dickens es vago y necesita definición.

En realidad, el blanco de Dickens no es tanto la gran aristocracia, que rarísimas veces entra en sus libros, cuanto sus vástagos inferiores, las mendicantes viudas con pensión que viven enjauladas en Mayfair y los burócratas y militares profesionales. A través de sus

libros se encuentran descripciones hostiles sin cuento de esta gente, y muy pocas favorables. Prácticamente no hay una sola favorable de la clase terrateniente, por ejemplo. Podría hacerse la dudosa excepción de Sir Leicester Dedlock; de otro modo solo queda Mr. Wardle (que es una figura del surtido: el «buen caballero a la antigua») y Haredale, en *Barnaby Rudge*, que cuenta con la simpatía de Dickens porque es un católico perseguido. No hay pinturas amables de militares (esto es, de oficiales) ni de marinos. En cuanto a sus burócratas, jueces y demás magistrados, la mayoría de ellos se sentirían muy cómodos en la Oficina del Circunlocuciones. Los únicos funcionarios que Dickens trata con cierta amabilidad son los policías, detalle harto significativo.

La actitud de Dickens es fácilmente comprensible para un inglés, pues forma parte de la tradición puritana inglesa, que aún hoy no está muerta. La clase a la que pertenecía Dickens, al menos por adopción, se estaba enriqueciendo rápidamente tras un par de siglos de obscuridad. Había crecido sobre todo en las grandes ciudades, fuera de contacto con la agricultura, y políticamente impotente: de acuerdo con su experiencia, el gobierno era algo que se inmiscuía y estorbaba o

perseguía. En consecuencia, era una clase sin tradición de servicio público y con poca tradición de utilidad. Lo que ahora nos sorprende y parece notable acerca de la nueva clase adinerada del siglo XIX es su cabal irresponsabilidad; sus miembros lo ven todo en razón del éxito individual, con poquísima conciencia de que existe la comunidad. Por el contrario, un Tite Barnacle, aun cuando descuidara sus obligaciones, tenía una vaga noción de qué deberes descuidaba. La actitud de Dickens nunca es irresponsable, y menos todavía toma la línea smilesiana, avara y mezquina; pero en el fondo de su pensamiento suele haber una semicreencia de que todo el aparato del gobierno es innecesario. El parlamento es simplemente Lord Coodle y Sir Thomas Doodle, el imperio es simplemente el mayor Bagstock y su criado indio, el ejército es simplemente el coronel Chowser y el doctor Slammer, los servicios públicos son simplemente Bumble y la oficina de Circunlocuciones, etcétera, etcétera. Lo que no ve, o solo ve intermitentemente, es que Coodle y Doodle y todos los demás cadáveres legados por el siglo XVIII están llenando una función por la cual jamás se han de preocupar siquiera ni Pickwick ni Boffin.

Y por supuesto que esta estrechez de conceptos es en cierto sentido una gran ventaja para él, pues para un caricaturista es fatal ver demasiado. Desde el punto de vista de Dickens la «buena» sociedad es simplemente una colección de tontos de aldea. ¡Qué gente! ¡Lady Tippins! ¡Mrs. Gowan! ¡Lord Verisopht! ¡El Honorable Bob Stables! ¡Mrs. Sparsit (cuyo marido era un Powler)! ¡Los Tite Barnacle! ¡Nupkins! Es prácticamente un libro de casos de locura. Pero al mismo tiempo su separación de la clase terrateniente-milite-burocrática lo incapacita para la sátira de cuerpo entero. Con esta clase solo logra éxito cuando pinta a sus componentes como tarados mentales. La acusación que solía hacérsele a Dickens en vida de él, de que «no podía pintar a un caballero», era absurda, pero es legítima en el sentido de que todo lo que dice contra la clase «de los caballeros» rara vez es muy perjudicial para ellos. Sir Mulberry Hawk, por ejemplo, es un ensayo desventurado de pintar el tipo del barón perverso. Harthouse, en *Hard Times*, está mejor, pero no sería más que una realización ordinaria para Trollope o Thackeray. Los pensamientos de Trollope raras veces salen de la clase «de los caballeros», pero Thackeray lleva la gran ventaja de tener un pie en cada uno de los dos

campos morales. En diversos sentidos su punto de vista es muy similar al de Dickens.

Como Dickens, se identifica con la clase adinerada puritana frente a la aristocracia jugadora y trampista. El siglo XVIII, como él lo ve, asoma en el XIX en la persona del malvado Lord Steyne. *Vanity Fair* (La feria de las vanidades) es una versión completa de lo que Dickens bosquejó en algunos capítulos de *Little Dorrit*. Pero ocurre que tanto por sus orígenes como por su educación Thackeray está un poco más cerca de la clase que satiriza. De ahí que pueda producir tipos relativamente sutiles como, por ejemplo, el mayor Pendennis y Rawdon Crawley. El mayor Pendennis es un viejo estirado y superficial, y Rawdon Crawley es un rufián torpe que no ve nada de malo en vivir durante años de lo que tima a los comerciantes; pero Thackeray comprende que según el tortuoso código que rige sus actos, ninguno de ellos es un mal hombre. El mayor Pendennis no firmaría un cheque sin fondos, por ejemplo. Rawdon sin duda lo haría, pero por otra parte no sería capaz de abandonar a un amigo en un aprieto. Ambos se portarían bien en el campo de batalla, cosa que no llamaría particularmente la atención de Dickens. El resultado es que al cabo uno se siente con

una especie de condescendencia divertida hacia el mayor Pendennis y algo que se acerca al respeto hacía Rawdon; y no obstante ello se comprende, mejor de lo que haría comprender cualquier diatriba, la podredumbre absoluta de aquella vida mendicante y de adulación servil que son los flecos de la sociedad elegante. Dickens hubiera sido enteramente incapaz de hacer lo mismo. En sus manos tanto Rawdon como el mayor Pendennis hubiesen degenerado en caricaturas tradicionales. Y podemos decir que, en general, sus ataques contra la «buena» sociedad son bastante superficiales. En sus libros la aristocracia y la gran burguesía existen sobre todo como una especie de ruidos fuera de escena, una especie de coro a boca cerrada entre bastidores, como las comidas de Podsnap. Cuando nos ofrece un retrato realmente sutil y dañino como los de John Dorritt y Harold Skimpole, suele ser de alguna persona de mediana importancia.

Algo muy sorprendente en Dickens, especialmente si se considera la época en que vivió, es la ausencia de nacionalismo vulgar en sus obras. Todos los pueblos, al alcanzar el punto en que se convierten en naciones, tienden a menospreciar a los extranjeros, pero, sin lugar a dudas, las razas de habla inglesa son en este respecto

las que más han pecado. Ello puede inferirse del hecho de que no bien tienen conocimiento cabal de cualquier raza extranjera le inventan un apodo insultante. Antes de 1870, la lista hubiera sido más breve, porque el mapa del mundo era diferente de lo que es ahora y tan solo tres o cuatro razas extranjeras habían entrado cabalmente en la conciencia inglesa. Pero la actitud de desdeñosa condescendencia de los ingleses hacia estas, especialmente hacia Francia, la nación más próxima y más aborrecida, era tan intolerable que aún subsiste como leyenda la «arrogancia» y la «xenofobia» inglesas. Y por supuesto que hoy mismo tal leyenda no es totalmente falsa. Hasta hace muy poco los niños ingleses recibían una educación de desprecio hacia las razas europeas meridionales, y la historia que se enseñaba en los colegios era en esencia un catálogo de batallas ganadas por Inglaterra. Pero hay que leer la revista *Quarterly* del treinta, digamos, para comprender hasta qué punto llega realmente su jactancia. Era en aquellos tiempos cuando los ingleses construían su leyenda de «firmes isleños» y de «indomables corazones de roble» y cuando se aceptaba casi como un hecho científico que un inglés valía por tres extranjeros. A través de todas las novelas y publicaciones cómicas del siglo XIX corre la tradicional

figura del «franchute», hombrecillo ridículo de barbilla diminuta y chistera puntiaguda, que charla y gesticula continuamente, vanidoso, frívolo y amante de jactarse de sus hazañas marciales, pero que suele tomarse las de Villadiego cuando ve aparecer un peligro real. Encima, y contra él, estaba John Bull, el «firme labrador inglés», o (según una versión más culta), el «inglés fuerte, silencioso» de Charles Kingsley, Tom Hughes y otros.

Thackeray, por ejemplo, toma muy en cuenta este concepto, aunque hay momentos en que ve más allá y se ríe de él. El único hecho histórico firmemente fijo en su memoria es que los ingleses ganaron la batalla de Waterloo. En sus libros no hay que esperar mucho para llegar a una alusión al respecto. Los ingleses, según su punto de vista, son invencibles en razón de su tremenda fortaleza física, debida principalmente a que se alimentan de carne de vacuno. Como la mayoría de los ingleses de su tiempo, tiene la curiosa ilusión de que los ingleses son más grandes que los demás pueblos (Thackeray, en realidad, era más grande que la mayoría de la gente), y de ahí que sea capaz de escribir pasajes como este:

«Yo les digo que son mejores que los franceses. Hasta apostaría dinero a que ustedes que están leyendo esto miden más de un metro setenta de estatura, y pesan más de setenta kilos; en tanto que un francés no mide más de un metro sesenta ni pesa más de sesenta kilos. Después de la sopa los franceses comen un plato de verduras, y ustedes uno de carne. Son animales superiores y diferentes: animales vencedores de franceses (la historia de cientos de años lo ha demostrado)», etcétera; etcétera.

Hay pasajes por el estilo esparcidos en todas las obras de Thackeray: Dickens jamás hubiera caído en pecado semejante. Sería una exageración pretender que nunca se burla de los extranjeros, y está de más decir que la cultura europea le es ajena como a casi todos los ingleses del siglo XIX. Pero de todos modos no se entrega a la típica jactancia inglesa, al estilo de conversación en que no falta la «raza isleña», «casta de *bulldogs*». En *A Tale of Two Cities* no hay una sola línea que pueda interpretarse así:

«¡Miren cómo se portan estos inicuos franceses!» El único lugar en que parece exhibir el odio normal hacia los extranjeros es en los capítulos americanos de *Martin Chuzzlewit*.

Ello, no obstante, es simplemente la reacción de un espíritu generoso contra el puritanismo hipócrita. Si Dickens viviera hoy día haría un viaje a la Rusia soviética y volvería con un libro semejante al *Retour de L'URRS de Gide*. Pero está notablemente inmunizado contra la idiotez de considerar a las naciones como si fueran individuos. Son contadas las veces en que hace bromas basadas en la nacionalidad. No saca partido del irlandés cómico ni del galés cómico, por ejemplo, y no porque ponga reparos a sacar personajes del repertorio vulgar o a incluir bromas de confección, que evidentemente no los tiene. Tal vez sea más significativo todavía que no muestre prejuicios contra los judíos. Es cierto que da por supuesto (*Oliver Twist* y *Pickwick Papers*) que un recibidor de objetos robados ha de ser judío, lo cual probablemente se justificara en aquel tiempo.

Pero la «broma judía», endémica en la literatura inglesa hasta la ascensión de Hitler, no aparece en sus libros, y en *Our Mutual Friend* hace un intento piadoso, aunque no muy convincente, de defender a los judíos.

La ausencia de nacionalismo vulgar en Dickens es en parte señal de una verdadera grandeza de ánimo, y en

parte resulta de su actitud política, negativa y bastante estéril.

Es muy inglés, pero tiene poca conciencia de ello; ciertamente la idea de ser inglés no lo conmueve. No tiene sentimientos imperialistas, ni punto de vista discernible sobre política exterior, y no lo afecta la tradición militar. Temperamentalmente se encuentra mucho más cerca del pequeño comerciante disidente que desprecia a los militares y piensa que la guerra es inicua; concepto tuerto, es verdad, pero en fin de cuentas la guerra es inicua.

Es digno de observarse que Dickens no escribe sobre la guerra, ni siquiera para atacarla. Con todas sus maravillosas facultades de descripción, y de describir cosas que nunca ha visto, jamás describe una batalla, a menos que se cuente como tal el ataque contra la Bastilla en *A Tale of Two Cities*. Probablemente el tema no le pareció interesante, y en todo caso no consideraría al campo de batalla lugar donde pudiera arreglarse nada digno de arreglo. Ello corresponde al espíritu puritano de la clase media inferior.

III

Dickens creció lo bastante cerca de la pobreza como para sentir horror de ella, y a pesar de la generosidad de su espíritu no está libre de los prejuicios peculiares del pobre vergonzante. Suele afirmarse que fue un escritor «popular», campeón de «las masas oprimidas». Y lo es, mientras piensa en ellas como tales; pero hay dos cosas que condicionan su actitud. En primer lugar, es nativo del sur de Inglaterra, londinense, y por tanto está alejado del grueso de las masas realmente oprimidas, los trabajadores industriales y agrícolas. Es interesante advertir que Chesterton, otro hijo de Londres, siempre presenta a Dickens como vocero de «los pobres», sin mostrar mucho conocimiento de quienes son realmente «los pobres». Para Chesterton «los pobres» son los pequeños comerciantes y la servidumbre, Sam Weller, dice, «es el gran símbolo que se encuentra en la literatura inglesa del pueblo peculiar de Inglaterra». ¡Y Weller es un criado! El otro punto es que las tempranas experiencias de Dickens le hacen sentir horror de la rudeza proletaria. Lo demuestra inequívocamente siempre que escribe de los pobres más pobres, los habitantes de los barrios bajos.

Sus descripciones de los barrios bajos londinenses están siempre llenas de cándida repugnancia: «Los pasajes eran sucios y angostos; las tiendas y casas calamitosas y la gente semidesnuda, borracha, desaseada y fea. Callejones y pasajes cubiertos, como si fueran otros tantos pozos negros, vomitaban sus olores, su mugre y su vida sobre las calles; y todo el distrito estaba envuelto en un humo de crimen, de inmundicia, de miseria», etcétera, etcétera.

Hay en Dickens muchos pasajes similares. De ellos saca la impresión de poblaciones enteras hundidas en la miseria a las cuales él considera fuera de la sociedad. De modo harto parecido el doctrinario socialista moderno cancela desdeñosamente buena parte de la población bajo el rubro de «*lumpenproletaríat*». Dickens muestra también menos comprensión de los criminales de la que sería de esperar en él. Aunque conoce muy bien las causas sociales y económicas del crimen, a menudo parece considerar que el hombre que ha infringido una vez la ley se ha colocado fuera de la sociedad humana. Al final de *David Copperfield*, hay un capítulo en el cual David visita la prisión donde Littimer y Uriah Hegp cumplen sus condenas. Dickens parece considerar realmente demasiado humanas las horribles prisiones

«modelo», contra las cuales Charles Reade pronunció su memorable ataque en *It is Never too Late to Mend* (Nunca es demasiado tarde para corregirse). ¡Se queja de que la comida es demasiado buena! No bien se topa con el crimen o con las peores honduras de la pobreza, muestra indicios del hábito mental de «yo siempre me he conservado respetable». La actitud de Pip (obviamente la del propio Dickens) hacia Magwitch en *Pickwick Papers* es sumamente interesante. Pip no deja de tener conciencia de su ingratitud hacia Joe, pero nada de ello ocurre con su ingratitud hacia Magwitch. Cuando descubre que la persona que lo ha llenado de favores durante años es en realidad un presidiario deportado, se siente frenético de repugnancia. «El aborrecimiento que me inspiraba, el temor que le tenía, la repugnancia con que me aparté de él, nada de ello podría haber sido mayor de ser él una bestia salvaje», etc., etc.

Hasta donde puede inferirse del texto, esto no se debe a la impresión recibida cuando Pip era niño por la súbita y espeluznante aparición de Magwitch en el cementerio; se debe a que Magwitch es criminal y presidiario. Hay un toque de «conservarse respetable» más acentuado todavía en el hecho de que a Pip le parezca de cajón

que no puede aceptar el dinero de Magwitch, que no es producto de un crimen, pues ha sido adquirido honradamente; pero es dinero de un expresidiario, y por ende dinero «manchado». Tampoco hay aquí nada psicológicamente falso. Psicológicamente, la última parte de *Pickwick Papers* está entre lo mejor logrado de Dickens; en toda esta parte del libro uno piensa: «Sí, Pip tenía que haberse comportado así». Pero el hecho es que en el caso de Magwitch Dickens se identifica con Pip, y su actitud es en el fondo la de un esnob. Como resultado de ello, Magwitch entra en la extraña clase de personajes a la que pertenece Falstaff y, probablemente, Don Quijote: personajes que son más patéticos de lo que su autor se propusiera.

Cuando se trata del pobre no criminal, del pobre común, decente, trabajador, la actitud de Dickens no tiene nada de desdeñosa, por supuesto. Siente la admiración más sincera por gente como los Peggotty y los Plornish. Pero es discutible si realmente los considera como iguales a él. Es del mayor interés leer el capítulo XI de *David Copperfield* y cotejarlo con el fragmento autobiográfico (partes del cual se incluyen en *Vida*, de Forster) en donde Dickens expresa lo que siente sobre el

episodio de la fábrica de betún con mucha más intensidad que en la novela. Más de veinte años después el recuerdo le resultaba tan penoso que se desviaba de su camino para evitar aquella zona del Strand.

Dice que pasar por allí «me hacía llorar, aun después de que mi hijo mayor había aprendido a hablar». El texto pone muy en claro que lo que más le dolía, entonces y en mirada retrospectiva, era el contacto forzoso con compañeros «bajos».

«No hay palabras que puedan expresar la secreta agonía de mi alma cuando caí en esta compañía; comparar estos compañeros cotidianos con los de mi infancia más feliz... Pero aun así yo mantenía cierta posición destacada en la fábrica de betún... Pronto mis manos adquirieron por lo menos tanta ligereza y habilidad como las de cualquiera de los otros muchachos. Aunque perfectamente familiar con ellos, mi conducta y modales diferían bastante de los suyos como para establecer una distancia entre nosotros. Ellos, y también los hombres, siempre se referían a mí como "el señorito". Cierto hombre..., solía llamarme "Charles" a veces, al hablarme; pero creo que ello ocurría sobre todo cuando entrábamos en el terreno de las

confidencias... Una vez Poll Green se alzó en rebelión contra el tratamiento de "señorito"; pero Bob Fagin lo calmó rápidamente».

Era natural que hubiera «una distancia entre nosotros», como vemos. Por mucho que Dickens admirara a las clases trabajadoras, no sentía ningún deseo de parecerse a ellas. Difícilmente podía ser de otro modo, si se tienen en cuenta sus orígenes y la época en que le tocó vivir. Tal vez a principios del siglo XIX las animosidades de clase no hayan sido más vivas que ahora, pero las diferencias superficiales entre clase y clase eran mucho más notables. El «caballero» y el «hombre común» deben de haber parecido animales de especie diferente. Dickens está sinceramente de parte de los pobres contra los ricos, pero le hubiera sido poco menos que imposible pensar que la apariencia de obrero no es un estigma. En una de las fábulas de Tolstoi, los campesinos de cierta aldea juzgan a todo forastero según la condición de sus manos. Si las palmas están endurecidas por el trabajo, lo dejan entrar; si están suaves y blandas, afuera. A Dickens le habría sido difícil comprender tal cosa; todos sus héroes tienen manos suaves. Sus héroes más jóvenes —Nicholas Nickleby; Martin Chuzzlewit, Edward

Chester, David Copperfield, John Harmon— suelen ser del tipo conocido con el nombre de *walking gentleman*. Le agradan la apariencia burguesa y el acento burgués (no aristocrático).

Síntoma curioso de lo cual es que no permitirá que nadie que deba desempeñar un papel heroico hable como un obrero. Un héroe cómico como Sam Weller o una figura meramente patética como Stephen Blackpool pueden hablar con acento rudo, pero el *jeune premier* siempre habla el entonces equivalente del B. B. C. Así es, aun cuando ello implique algún despropósito. El pequeño Pip, por ejemplo, crece entre gentes que hablan en el rudo dialecto de Essex, pero él habla el inglés de la clase alta desde su primera infancia; en realidad tendría que haber hablado el mismo dialecto que Joe, o por lo menos como Mrs. Gargery. Lo mismo ocurre con Biddy Wopsle, Lizzie Hexam, Sissie Jupe, Oliver Twist... y tal vez habría que añadir la pequeña Dorrit. Hasta Rachel, en *Hard Times*, apenas tiene vestigios de acento de Lancashire, cosa imposible en su caso.

Algo que a menudo da la clave con respecto a los verdaderos sentimientos de un novelista sobre el problema

de clases es la actitud que asume cuando la clase entra en conflicto con el sexo. He aquí algo demasiado penoso para mentir, y en consecuencia uno de los puntos en que tiende a desaparecer la postura de «no soy un esnob».

Ello se ve con la mayor claridad allí donde una distinción de clases es también una distinción de color. Y algo parecido a la actitud colonial (las mujeres «nativas» son caza permitida, las mujeres blancas son sacrosantas) existe en forma velada en las comunidades totalmente blancas, y causa acre resentimiento por ambos lados. Cuando surge este problema los novelistas retroceden con frecuencia a toscos sentimientos de clase que repudiarían en otras ocasiones. Un buen ejemplo de reacción «consciente de clase» es una novela bastante olvidada, *The People of Clopton*, de Andrew Barton.

Evidentemente el código moral del autor está mezclado con el odio de clases. Le parece que la seducción de una muchacha pobre por un hombre rico es algo atroz, una especie de violación, algo muy diferente de su seducción por un hombre de su misma condición.

Trollope trata este tema dos veces (*The Three Clerks* y *The Small House at Allington*) y, como era de esperar,

lo trata enteramente desde el punto de vista de la clase alta. Tal como él lo entiende, un enredo con una moza de taberna o con la hija de una posadera es simplemente un «embrollo» del cual hay que escapar. Las normas morales de Trollope son estrictas, y el autor no permite que la seducción se lleve a cabo realmente, pero siempre puede inferirse que los sentimientos de una muchacha de la clase obrera no tienen mayor importancia. En *The Three Clerks*, llega a mostrar la típica reacción de clase al reparar en que la muchacha «huele». Meredith (en *Rhoda Fleming*) se acerca más al punto de vista de la «conciencia de clase». Thackeray, como a menudo, parece vacilar. En *Pendennis*, la actitud de Fanny Bolton es muy semejante a la que describe Trollope; en *A Shabby Genteel Story* se acerca más a Meredith.

Hasta cierto punto se podría adivinar el origen social de Trollope, o de Meredith, o de Barton, simplemente por su manera de tratar el conflicto de la clase y el sexo. Lo mismo podría decirse que Dickens, y lo que aparece, como de costumbre, es que se halla más dispuesto a identificarse con la clase media que con el proletariado. El único incidente que parece contradecirlo es la historia de la joven campesina en el manuscrito del doctor

Manette, en *A Tale of Two Cities*, lo cual, sin embargo, es tan solo una explicación del odio implacable de Madame Defarge, que Dickens no pretende aprobar. En *David Copperfield*, donde tiene que vérselas con una seducción característica del siglo XIX, el problema de clases no le parece de principalísima importancia. Es ley de las novelas victorianas que las fechorías sexuales no han de quedar impunes, y por ello Steerforth muere ahogado en las arenas de Yarmouth, pero ni Dickens, ni la vieja Peggotty, ni siquiera Ham, parecen pensar que Steerforth tiene mayor culpa por ser hijo de padres ricos. Los Steerforth son movidos por motivos de clase, pero no así los Peggotty, ni siquiera en la escena entre Mrs. Steerforth y la vieja Peggotty; si lo fueran, probablemente se hubiesen vuelto tanto contra David como contra Steerforth.

En *Our Mutual Friend*, Dickens trata con mucho realismo y aparentemente sin prejuicio de clases el episodio de Eugene Wrayburn y Lizzie Hexam. Conforma a la tradición de «suéltame, monstruo», Lizzie tendría que «rechazar» a Eugene o perderse en sus garras y arrojarse del puente de Waterloo; Eugene debería ser un traidor cruel o un héroe resuelto a desafiar la sociedad. Ninguno

de los dos se conduce así, en absoluto. Lizzie se siente asustada ante los requerimientos amorosos de Eugene y realmente huye de ellos, pero no finge que le disgusten; Eugene se siente atraído por ella, tiene demasiada decencia para intentar seducirla y no se atreve a casarse a causa de su familia.

Finalmente se casan y ninguno queda peor, excepto quizá Mr. Twenlow, que perderá algunas comidas. Es muy semejante a lo que podría haber pasado en la vida real. Pero un novelista con «conciencia de clase» la habría dado a Bradley Headstone.

Sin embargo, cuando se trata del caso contrario, de un hombre pobre que aspira a alguna mujer «superior» a él, Dickens se retira inmediatamente a la actitud de clase media. Le agrada la idea victoriana de que una Mujer (mujer con mayúscula) pueda ser «superior» a un hombre. Pip piensa que Stella es «superior» a él, Esther Summerson es «superior» a Guppy, la pequeña Dorrit es «superior» a John Chivery, Lucy Manette es «superior» a Sydney Carton. En algunos de estos casos la «superioridad» es meramente moral, pero en otros es social. Se advierte una reacción de clase difícil de confundir cuando David

Copperfield descubre que Uriah Heep maquina casarse con Agnes Wickfield. El asqueroso Uriah le anunció de repente que está enamorado de ella:

«—¡Oh, señorito David, si supiera usted con qué pureza de sentimientos amo hasta el mismo suelo que pisa mi Agnes!

—Creo que pasó por mi pensamiento la delirante idea de sacar del fuego el atizador candente y atravesarlo con él. Brotó de mí como una conmoción, como una bala disparada por un rifle; pero la imagen de Agnes, ultrajada por el solo pensamiento de este animal pelirrojo (y le veía, sentado todo de través como si su alma mezquina le retorciese el cuerpo), permanecía fija en mi espíritu y me aturdía...

—Creo que Agnes Wickfield es tan superior a usted —dice David más adelante— y tan lejana a todas sus aspiraciones como esa misma luna».

Si se considera hasta qué punto se ha machacado en todo el libro sobre la bajeza general de Heep —sus modales serviles, su omisión de las haches, etc.—, no puede caber mucha duda sobre la naturaleza de los

sentimientos de Dickens. Heep, por supuesto, desempeña un papel de villano, pero hasta los villanos tienen vida sexual; lo que realmente repugna a Dickens es la idea de que la «pura» Agnes se acueste con un hombre que omite las haches. Pero por lo común suele tratar en burla al hombre enamorado de una mujer «superior» a él. Es una de las bromas del repertorio de la literatura inglesa, de Malvolio en adelante. Guppy, en *Bleak House*, es un ejemplo, John Chivery otro, y en la soirée de *Pickwick Papers* hay cierta malevolencia en el desarrollo de este tema. Aquí Dickens describe a los lacayos de Bath llevando una especie de vida fantástica, con festines que imitan los de sus «superiores» y haciéndose la ilusión de que sus jóvenes amantes están enamoradas de ellos. Evidentemente esto le parece muy cómico. Y lo es, en un sentido, aunque bien podría uno preguntarse si no es mejor hasta para un lacayo tener ilusiones de esta suerte que aceptar simplemente su condición con espíritu de catecismo.

En su actitud hacia los sirvientes, Dickens no se adelanta a su época. En el siglo XIX apenas comenzaba la rebelión contra el servicio doméstico, para fastidio de todo aquel con ingresos superiores a 500 libras esterlinas

al año. Buena parte de las bromas que aparecen en las revistas cómicas del siglo XIX se refieren a la arrogancia de los sirvientes. Durante varios años Punch publicó una serie de chistes basados en el hecho entonces sorprendente de que un sirviente es un ser humano. Dickens es culpable a veces de compartir tal parecer. Sus libros abundan en criados cómicos y vulgares; son picaros (*Pickwick Papers*), incompetentes (*David Copperfield*), desdeñan la buena comida (*Pickwick Papers*), etcétera, etcétera; todo ello con espíritu semejante al del ama de casa de clase media que tiene una «criada para todo» esclavizada. Pero lo curioso, en un radical del siglo pasado, es que cuando pretende trazar una pintura simpática de un criado crea un tipo en quien pueden reconocerse rasgos feudales.

Sam Weller, Mark Tapley, Clara Peggotty, todos ellos son figuras feudales. Pertenecen al género del «viejo criado familiar»; se identifican con la familia de sus amos y son al mismo tiempo caninamente fieles y enteramente familiares. Sin duda Mark Tapley y Sam Weller descienden hasta cierto punto de Smollett, y por ende de Cervantes, pero lo interesante es que tal tipo atrajera a Dickens. La actitud de Sam Weller es decididamente medieval. Se hace prender con el fin de seguir a Mr. Pickwick a la

armada, y más tarde se niega a casarse porque le parece que Mr. Pickwick aún necesita de sus servicios.

Aquí tenemos una escena característica entre ambos:

«—Con paga o sin paga, con comida o sin comida, con casa o sin casa, Sam Weller, tal como usted lo tomó en la vieja taberna de la villa, se queda con usted, pase lo que pase.

—Mi buen compañero —dijo Mr. Pickwick, una vez que Mr. Weller hubo vuelto a sentarse, algo corrido de su propio entusiasmo—, pero usted tiene que considerar también a la joven.

—Y la tengo en cuenta, señor —dijo Sam—. He considerado a la joven. Le he hablado. Le he explicada mi situación; está dispuesta a esperar hasta que yo pueda, y creo que lo hará. Si no, no es la mujer que yo pensé, y renuncio a ella de buena gana».

Fácil es imaginar qué habría respondido ella en la vida real. Pero adviértase la atmósfera feudal. Sam Weller está dispuesto a sacrificar años de vida a su amo, lo cual le parece cosa natural, y también puede sentarse en presencia

de su amo. A un criado moderno jamás se le ocurriría hacer ninguna de esas cosas. El criterio de Dickens sobre el problema de la servidumbre no va mucho más allá de desear que amo y criado se quieran. Sloppy, en *Our Mutual Friend*, a pesar de ser un lamentable fracaso como personaje, representa el mismo tipo de lealtad que Sam Weller. Semejante lealtad, por supuesto, es natural, humana y agradable; pero así era el feudalismo.

Como de costumbre, Dickens parece esforzarse por lograr una visión idealizada de la cosa existente. Escribía en una época en la cual el servicio doméstico debía parecer un mal totalmente inevitable. No existían artefactos que ahorrasen trabajo, y sí una tremenda desigualdad de riqueza. Era época de familias enormes, comidas ostentosas y casas incómodas, cuando la criada para todo que fregaba catorce horas por día en la cocina del sótano era algo demasiado normal para que se reparara en ella. Y dado el hecho de la servidumbre, la relación feudal es la única tolerable. Sam Weller y Mark Tapley son figuras de ensueño, no menos que los Cheeryble. Si ha de haber amos y sirvientes, ¡cuánto mejor que el amo sea Mr. Pickwick y el sirviente Sam Weller! Mejor aún, por supuesto, si no existen sirvientes... pero

probablemente Dickens fuese incapaz de imaginarlo. Sin un alto nivel de desarrollo mecánico la igualdad humana es prácticamente imposible; Dickens nos demuestra que tampoco es imaginable.

IV

No es mera coincidencia que Dickens no escriba nunca sobre agricultura y escriba perpetuamente sobre comida. Era londinense, y se puede decir que Londres es el centro de la tierra más o menos como puede decirse que el estómago es el centro del cuerpo.

Es una ciudad de consumidores, de gente muy civilizada pero no fundamentalmente útil.

Algo que sorprende al mirar bajo la superficie de sus libros es que, en cuanto a novelistas del siglo XIX se refiere, Dickens es bastante ignorante. Apenas tiene conocimientos de cómo ocurren realmente las cosas. A primera vista esta afirmación parece sencillamente falsa, y exige ciertas aclaraciones.

Dickens había echado algunos vistazos vívidos a la «vida baja» —la vida en una prisión de deudores, por ejemplo— y además era novelista popular, capaz de escribir sobre la gente común. Así fueron todos los novelistas característicos del siglo XIX. Se sentían

cómodos en el mundo en que vivían, al paso que hoy en día un escritor se encuentra tan fatalmente aislado que la típica novela moderna es la novela sobre el novelista. Aun cuando Joyce, por ejemplo, se pase aproximadamente una década en pacientes esfuerzos por ponerse en contacto con el «hombre común», al cabo su «hombre común» resulta ser judío, y algo *highbrow* además. Dickens por lo menos no sufre de este género de cosas. No tiene dificultad alguna en presentarnos los motivos comunes: amor, ambición, avaricia, venganza, etc. Sin embargo, hay algo de lo cual no escribe nunca: del trabajo.

En las novelas de Dickens cuanto se refiera a la naturaleza del trabajo sucede detrás del escenario. De todos sus héroes, el único que tiene una profesión plausible es David Copperfield, taquígrafo primero y novelista después, como el propio Dickens. En cuanto a la mayoría de las otros, el modo como se ganan la vida queda relegado a segundo plano. Pip, por ejemplo, «participa en negocios» en Egipto; no se nos dice qué negocios, y la vida de trabajo de Pip ocupa una media página del libro. Clennam ha estado en algún negocio no especificado en China, y más adelante entra en otro negocio apenas especificado con Doyce. Martin Chuzzlewit es arquitecto,

pero no parece disponer de mucho tiempo para ejercer. En ningún caso sus aventuras derivan directamente de sus trabajos. Aquí el contraste entre Dickens y Trollope, por ejemplo, es sorprendente. Y una razón que sin duda lo explica es que Dickens conocía muy poco de las supuestas profesiones de sus personajes. ¿Qué sucedía exactamente en las fábricas de Gradgrind? ¿Cómo había ganado su dinero Podsnap? ¿Cómo llevaba a cabo Merdle sus estafas? Se sabe que Dickens jamás hubiese podido seguir los detalles de las elecciones parlamentarias y de los fraudes de la bolsa como lo hacía Trollope. No bien tiene que vérselas con el comercio, las finanzas, la industria o la política se refugia en la vaguedad o en la sátira. Y esto ocurre hasta con los procedimientos legales, de los cuales su conocimiento tiene que haber sido bastante amplio. Compárese cualquier pleito en Dickens con el pleito que se ve en *Orley Farm*, por ejemplo.

Y ello explica en parte las innecesarias ramificaciones de las novelas de Dickens, la terrible «trama» victoriana. Es cierto que no todas sus novelas son iguales en esto. *A Tale of Two Cities* tiene argumento muy bueno y bastante sencillo, y también, a su modo, *Hard Times*; pero estas son justamente las dos que siempre se rechazan como

«no dickensianas», e incidentalmente diremos que no fueron publicadas en entregas mensuales. Las dos novelas en primera persona tienen también buenos argumentos, si se dejan a un lado las subtramas. Pero la típica novela dickensiana —*Nicholas Nickleby*, *Oliver Twist*, *Martin Chuzzlewit*, *Our Mutual Friend*—, siempre se apoya en una armazón de melodrama. Lo último que se recuerda de estos libros es su asunto central. Por otra parte, creo que no hay quien los haya leído sin llevar consigo el recuerdo de páginas aisladas hasta el día de su muerte. Dickens ve a los seres humanos con intensísima vivacidad, pero los ve siempre en la vida privada, como «personajes», no como miembros que llenan una función en la sociedad; es decir, los ve estáticamente. Por consiguiente, su éxito más notable es *Pickwick Papers*, que no tiene argumento, que es meramente una serie de bocetos; no hay esfuerzo por desarrollarlos, los personajes pasan y pasan, simplemente, conduciéndose como idiotas, en una especie de eternidad. No bien intenta llevar sus personajes a la acción empieza el melodrama. Le resulta imposible hacer que la acción gire alrededor de sus ocupaciones corrientes; de aquí el crucigrama de coincidencias, intrigas, asesinatos, disfraces, testamentos enterrados, hermanos perdidos

hace mucho tiempo, etcétera, etcétera. Al final, hasta gente como Squeers y Micawber es absorbida por la maquinaria. Por supuesto que sería absurdo decir que Dickens es un escritor vago o meramente melodramático. Buena parte de lo que escribió es muy real y en cuanto a capacidad para evocar imágenes visuales probablemente nunca ha sido igualado. Lo que Dickens ha descrito alguna vez lo vemos durante el resto de nuestra vida. Pero en cierto modo lo concreto de su visión indica lo que está pasando por alto. Pues en fin de cuentas eso es lo que ve siempre el espectador meramente fortuito: la apariencia exterior, lo que no cumple a una función, la superficie de las cosas. Nadie que esté realmente dentro del paisaje ve jamás el paisaje. Así como puede describir a maravilla una apariencia, Dickens no describe con frecuencia un proceso. Las vivas pinturas que logra fijar en nuestra memoria son casi siempre pinturas de cosas vistas en momentos de ocio, en comedores de posadas rurales o por las ventanillas de la diligencia; las cosas que advierte son letreros de posadas, aldabas de bronce, jarros pintados, interiores de tiendas y de casas particulares, ropas, rostros y, sobre todo, comida. Todo se ve desde el punto de vista del consumidor. Cuando escribe sobre Coketown se las ingenia para evocar, en pocos párrafos,

la atmósfera de un pueblo de Lancashire tal como la vería un visitante del sur ligeramente fastidiado. «Tenía un canal negro, y un río purpúreo, de tinte maloliente, y grandes masas de edificios llenos de ventanas donde el ruido y el estremecimiento no paraban en todo el día, donde el émbolo de la máquina de vapor subía y bajaba monótonamente, como la cabeza de un elefante poseído de locura melancólica». Esto es todo lo que Dickens sabía de la maquinaria de las hilanderías. Un ingeniero o un comerciante en algodón lo verían de manera diferente; pero en cambio ninguno de ellos sería capaz de esa pincelada impresionista con respecto a las cabezas de los elefantes.

En otro sentido, su actitud hacia la vida es muy poco física. Es un hombre que vive por sus ojos y sus oídos más bien que por sus manos y sus músculos. En realidad, sus costumbres no eran tan sedentarias como parece implicar lo anterior. A pesar de su salud y de su físico más bien pobre, era activo hasta el desasosiego; durante toda su vida fue un caminador notable, y en todo caso podía carpintear con la suficiente destreza como para armar las decoraciones de un escenario teatral. Pero no era de aquellos que sienten la necesidad imperiosa

de utilizar sus manos. Es difícil imaginarle cavando en un sembrado de coles, por ejemplo. No da muestras de saber cosa alguna de agricultura, y videntemente ignora lo referente a cualquier género de juego o deporte. No le interesa el boxeo, por ejemplo. Si se toma en cuenta en qué tiempos escribía resulta sorprendente la escasez de brutalidad física en sus novelas. Martin Chuzzlewit y Mark Tapley, por ejemplo, se conducen con notabilísima mansedumbre con los norteamericanos que los amenazan constantemente con revólveres y cuchillos de monte.

El novelista inglés o norteamericano medio los habría hecho golpear en la mandíbula y cambiar pistoletazos en todas direcciones. Dickens es demasiado correcto para eso; comprende la estupidez de la violencia, y asimismo pertenece a una prudente clase urbana que no gusta de los golpes en la mandíbula, ni siquiera en teoría. Y su actitud hacia el deporte está mezclada con sentimientos sociales. En Inglaterra, por razones principalmente geográficas, el deporte, caza y equitación en especial, y el esnobismo se hallan inextricablemente mezclados. Con frecuencia los socialistas ingleses se muestran simplemente incrédulos cuando se les cuenta que Lenin, por ejemplo, era aficionado a la caza con escopeta. Para

ellos la caza con escopeta, la montería, etcétera, no son más que ritos a la moda propios de hacendados; olvidan que tales cosas podrían parecer diferentes en un país virgen y vastísimo como Rusia. Desde el punto de vista de Dickens, casi todos los deportes son, a lo sumo, tema apropiado para la sátira. En consecuencia, una cara de la vida del siglo XIX (el boxeo, las carreras, la riña de gallos, la caza del tejón, la caza en vedado, la caza de ratas, tan maravillosamente disecados en las ilustraciones de Leech para Surtees) está fuera de su alcance.

Más sorprendente aún, en un radical aparentemente «progresista», es su falta de inclinación por la mecánica. No demuestra interés ni en los detalles de las maquinarias ni en las cosas que pueden hacer las máquinas. Como observa Gissing, Dickens nunca describe un viaje en ferrocarril con entusiasmo parecido al que muestra cuando describe viajes en diligencia. En casi todos sus libros se tiene la curiosa sensación de estar viviendo en el primer cuarto del siglo XIX, y en realidad tiende a volver a este período. *Little Dorrit*, escrita en 1857, sucede alrededor de 1830; *Pickwick Papers* (1861) no trae fechas, pero evidentemente transcurre entre la segunda y la tercera décadas del siglo.

Varios de los inventos que han hecho posible el mundo moderno (el telégrafo eléctrico, el arma de fuego de retrocarga, el caucho, el gas de hulla, el papel de pulpa de madera) aparecieron por primera vez en vida de Dickens, quien no repara en ellos en sus libros. Nada más raro que la vaguedad con que habla del «invento» de Doyce, en *Little Dorrit*.

Lo presenta como algo sumamente ingenioso y revolucionario, «de gran importancia para su país y para sus semejantes», y es también un eslabón secundario pero importante en el libro. Sin embargo, ni una vez se nos dice en qué consiste el «invento».

Por otra parte, describe lúcidamente la apariencia física de Doyce, con el típico toque dickensiano: tiene una peculiar manera de mover el dedo pulgar, característica de los ingenieros. Después de lo cual Doyce queda firmemente anclado en nuestra memoria; pero, como de costumbre, Dickens lo ha hecho fijándose en un detalle externo.

Hay quienes (Tennyson, por ejemplo) carecen de aptitud mecánica, pero pueden ver las posibilidades sociales de la maquinaria. Dickens no tiene esta clase

de entendimiento. Muestra poquísima conciencia del futuro. Cuando habla de progreso humano lo hace por lo general en función del progreso moral, de que los hombres pueden mejorar; probablemente no admitiría jamás que los hombres son buenos tan solo hasta donde les permite serlo su desenvolvimiento técnico. En este punto, la laguna que separa a Dickens de su moderno término análogo, H. G. Wells, llega a su ancho máximo. Wells lleva el futuro atado al cuello como una piedra de molino, pero la tendencia anticientífica o no científica de Dickens es igualmente perjudicial, aunque en sentido diferente. Lo malo de tal tendencia es que le impide, o poco menos, tomar una actitud positiva. Es hostil al pasado feudal y agrícola y no está en contacto con el presente industrial. Pues entonces lo único que queda es el futuro (que quiere decir ciencia, «progreso», etcétera), y este entra muy raras veces en sus pensamientos. Por ende, si bien ataca todo lo que está a la vista, carece de una pauta definible de comparación. Como ya he indicado, ataca con perfecta justicia el sistema educacional corriente y, no obstante, al fin de cuentas no tiene ningún remedio que ofrecer, salvo maestros más bondadosos. ¿Por qué no indicó cómo podría haber sido una escuela? ¿Por qué no educó a sus propios hijos conforme a algún plan

propio, en vez de mandarlos a *public schools* a que los hartaran de griego?

Porque le falta ese tipo de imaginación. Tiene un sentido moral infalible, pero poquísima curiosidad intelectual. Y aquí llegamos a algo que es realmente un defecto enorme de Dickens, algo que en verdad hace que el siglo XIX nos parezca cosa extraña y remota: Dickens no tiene ideal de trabajo.

Con la dudosa excepción de David Copperfield (él mismo, simplemente) no se puede señalar a uno solo de sus personajes centrales que se interese mucho por su trabajo. Sus héroes trabajan para ganarse la vida y casarse con la heroína, no porque sientan un interés apasionado por algo en particular. Martin Chuzzlewit, por ejemplo, no arde de fervor por ser arquitecto; de igual manera podría ser médico o abogado. Sea como fuere, en la típica novela dickensiana el *deus ex machina* entra en el último capítulo con un saco de oro y así el héroe queda exento de seguir luchando. El sentimiento que se expresa en «Para esto vine al mundo. Todo lo demás no tiene importancia. Haré esto, aunque me signifique hambre y miseria», sentimientos que convierten a personas de diversos

temperamentos en hombres de ciencia, inventores, artistas, sacerdotes, exploradores y revolucionarios, falta casi absolutamente en los libros de Dickens. Se sabe que él trabajaba como un esclavo y creía en su trabajo como pocos novelistas han creído. Pero no hay profesión u oficio, excepto escribir novelas (y quizá ser actor), por la cual imagine el autor que pueda sentirse esta especie de devoción. Y en fin de cuentas tal cosa es natural si se considera su actitud hasta negativa con respecto a la sociedad.

Al cabo no admira sino simplemente la decencia. La ciencia no despierta su interés y la maquinaria es cruel y fea (las cabezas de elefantes). Los negocios solo son para rufianes como Bounderby. En cuanto a la política... déjesela para los Tite Barnacle. Realmente no existe otro objetivo que casarse con la heroína, establecerse, vivir solventemente y ser bueno, y ello puede hacerse mucho mejor en la vida privada.

Aquí tal vez podamos echar un vistazo al fondo imaginativo secreto de Dickens. ¿Cuál le parecía la manera de vivir más deseable? Cuando Martin Cuzzlewit se hubo reconciliado con su tío, cuando Nicholas Nickleby se

hubo casado con el dinero, cuando John Harmon hubo sido enriquecido por Boffin, ¿qué hicieron?

La respuesta evidente es que no hicieron nada. Nicholas Nickleby invirtió el dinero de su mujer con los Cheerybie y «se convirtió en comerciante rico y próspero», pero como casi en seguida se retiró a Devonshire es de presumir que no trabajó muy duramente. Mr. Snodgrass y señora «compraron y cultivaron una pequeña granja, más por entretenimiento que por lucro». Así concluyen la mayoría de los libros de Dickens, en una especie de ocio radiante. Cuando parece desaprobar a los jóvenes que no trabajan (Harthouse, Harry Gowan, Richard Carstone, Wrayburn antes de su reforma), ello se debe a que son cínicos e inmorales, o una carga para algún otro; si uno es «bueno» y se mantiene a sí mismo no hay razón que impida pasar cincuenta años sin hacer más que cobrar los dividendos. La vida doméstica siempre es suficiente. Lo cual, a fin de cuentas, era suposición general de su época. La «abundancia distinguida», la «fortuna suficiente», el «caballero de medios independientes» (o «en situación desahogada»), hasta las mismas expresiones nos revelan el sueño extraño y vacuo de la burguesía media de los siglos XVIII y XIX. Era un sueño de ocio completo.

Charles Reade trasmite perfectamente su espíritu en el final de *Hard Cash*. Alfred Hardie, héroe de *Hard Cash*, es el típico héroe de novela del siglo XIX (estilo *public-school*), con prendas que, según Reade, equivalen al «genio». Exalumno de Eton, estudiante de Oxford, conoce de memoria los clásicos griegos y latinos, puede boxear con púgiles profesionales y gana el Diamond Sculls en Henley. Pasa por aventuras increíbles en las cuales, por supuesto, se conduce con heroísmo sin tacha, y después, a los veinticinco años, hereda una fortuna, se casa con su Julia Dodd y se establece en los suburbios de Liverpool, en la casa que habitan sus padres políticos:

«Todos vivían juntos en Albion Villa, gracias a Alfred... ¡Oh, dichosa quintita! No hay morada mortal que se asemeje más que tú al paraíso. Llegó el día, sin embargo, en que tus paredes ya no pudieron contener a todos sus felices ocupantes. Julia dio a Alfred un hermoso niño; entraron dos nodrizas y la quinta mostró síntomas de estallar. Dos meses más y Alfred con su mujer inundaron la quinta contigua. No quedaba sino a veinte metros de distancia; y hubo un doble motivo para la migración. Como con frecuencia sucede después de una separación prolongada, el Cielo agració al Capitán y a Mrs. Dodd

con otra criatura, que habría de jugar en sus rodillas», etcétera, etcétera, etcétera.

Este es el típico final feliz victoriano: la perspectiva de una familia vasta y amante, de tres o cuatro generaciones, todos embutidos en la misma casa y multiplicándose constantemente, como en un criadero de ostras. Lo sorprendente al respecto es la vida muelle, abrigada y sin esfuerzo que ello implica. Ni siquiera es un ocio violento, como el de Squire Western. Tal es el significado del fondo urbano de Dickens y su desinterés por el aspecto truhanesco-deportivo-militar de la vida. Sus héroes, una vez que tienen dinero y «se establecen», no solo no querrán trabajar, sino que ni siquiera sentirán deseos de cabalgar, cazar, entablar duelos, fugarse con actrices o perder dinero en las carreras.

Simplemente vivirán en su hogar, en una confortable respetabilidad, en situación desahogada, y de preferencia al lado de un pariente consanguíneo que lleve exactamente la misma vida:

«El primer acto de Nicholas, cuando se convirtió en un comerciante rico y próspero, fue comprar la vieja casa de su padre. A medida que pasó el tiempo, y empezó a

verse rodeado por un grupo de hermosas criaturas, fue modificada y ampliada; pero nunca fue derruida ninguna de las antiguas habitaciones, ni desarraigado ninguno de los antiguos árboles, ni fue quitado o cambiado nada que pudiera asociarse con tiempos pasados. A corta distancia había otro refugio alegrado también por gratas voces infantiles; y allí vivía Kate... la misma criatura fiel, dulce, la misma hermana amante, la misma en el amor de cuanto la rodeaba, como en los días de su juventud».

La atmósfera incestuosa es idéntica a la del pasaje de Reade ya citado. Y evidentemente este es el final ideal de Dickens. A él se llega perfectamente en *Nicholas Nickleby*, *Martin Chuzzlewit* y *Pickwick*, y se aproxima uno en grados diversos en todas las demás. Las excepciones son *Hard Times* y *Pickwick Papers*; esta tiene en realidad un «final feliz», pero contradice la tendencia general del libro, y fue incluido a instancias de Bulwer Lytton.

El ideal que perseguir, pues, parece ser algo semejante a esto: cien mil libras, una primorosa casa antigua con mucha hiedra en las paredes, una mujer dulcemente femenina, una horda de niños, y nada de trabajo. Todo seguro, muelle, tranquilo y, sobre todo, doméstico. En el

cementerio musgoso, camino abajo, están las tumbas de los seres amados que murieron antes de que ocurriera el final feliz. Los criados son cómicos y feudales, los niños parlotean junto a nuestros pies, los viejos amigos nos rodean junto al fuego, hablan de tiempos pasados; no falta la infinita sucesión de comidas enormes, el ponche frío y la sangría de jerez, los colchones de plumas y los calentadores de cama, las fiestas de Navidad con charadas y gallina ciega; pero jamás sucede nada, fuera del alumbramiento anual. Lo curioso es que la escena resulta legítimamente feliz, o como tal nos la hace aparecer Dickens. La idea de aquella existencia lo satisface. Esto solo bastaría para revelarnos que han pasado más de cien años desde que Dickens escribiera su primer libro. Ningún hombre moderno podría combinar semejante inercia con tanta vitalidad.

“Escribir un libro es una lucha horrible y agotadora, como una larga y penosa enfermedad...

Colección
Lima Lee

